This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Das ältere Wien

Bilder und Schatten

von

Raoul Auernheimer

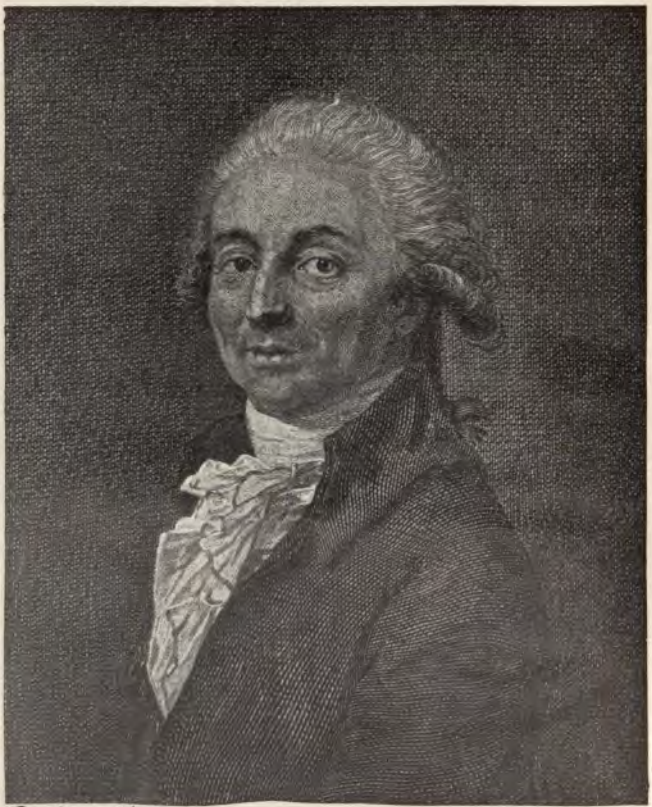
R.G.
E. P. TAL & Co. VERLAG

E.P.T.&Co.

Das ältere Wien

Buchſchmuck und Einbandzeichnung von Rudolf Geyer
Alle Rechte, insbeſondere das der Überſetzung, vorbehalten
Copyright 1920 by E. P. Tal & Co. Verlag, Wien und Leipzig

Druck der Offizin der Waldheim-Eberle A. G.



Gemalt von Graff *Geätzt von Lecher*

Sonnenfels

Das ältere Wien

Schatten und Bilder

von

Raoul Auernheimer

1920

Leipzig . E. P. Tal & Co. Verlag . Wien.

TME

DB 851
A 8

„Die im alten Wien fröhlich waren, werden die harmlosen Dinge, welche in diesen Blättern folgen, verstehen wie die ausgebleichte Schleife einer Geliebten, die jetzt alt geworden ist, und von der sie nicht einmal wissen, wo sie sich befindet."

Stifter: „Aus dem alten Wien."

Dem Andenken meiner Schweſter.

R. A.

Josef v. Sonnenfels

Der Name Sonnenfels, des großen Wiener Schriftstellers, dürfte in den Köpfen der meisten Wiener zunächst nur eine schwache Lesebucherinnerung wachrufen. Nicht viele werden mehr von ihm zu sagen wissen, als daß er, als einer der geistigen Heerführer der Maria-Thereſienzeit, die Folter abſchaffen geholfen habe; manche haben ſogar das vergeſſen. Einige wenige, die meiſt aus Fachkreiſen kommen, werden vielleicht aus dem Stegreif hinzuzufügen imſtande ſein, daß er ſich auch um die Wiener Schaubühne verdient gemacht habe, ohne gleich angeben zu können, wodurch. Daß er ſchließlich auch Univerſitätsprofeſſor und Präſident der Akademie war, iſt vorzüglich in Profeſſorenkreiſen bekannt und der Gelehrte denkt daran, wenn er die altertümliche Sonnenfelsgaſſe entlang an dem reizend gegliederten Bauwerke der alten Univerſität vorbeigeht. Aber im großen und ganzen iſt Sonnenfels eben doch der Mann, „der die Folter abgeſchafft hat". Auch der Bildner hat ihn ſo dargeſtellt, in dem bekannten Standbild, das früher auf der Eliſabethbrücke und nun, ſeit ein paar Jahren, vor dem Rathauſe ſteht, als das letzte in der rechtsſeitigen Reihe dieſer unſerer be-

ſcheidenen Siegesallee. Sonnenfels ſieht ſich darauf von ſeinem Phidias, der Gaſſer hieß, in dem Augenblick verewigt, wo er, im Staatsfrack und in der zierlichen Körperhaltung der Menuettzeit, auf die zu ſeinen Füßen anmutig hingelagerten Folterwerkzeuge tritt. Um unſerem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen, hält er noch überdies ein marmornes Edikt in der Hand, auf dem mit deutlichen Lettern „Abſchaffung der Folter" zu leſen iſt. Aber, abgeſehen von ein paar älteren Wienern, die es lieben, beim Spazierengehen ſtehen zu bleiben und ſich vor Standbildern und alten Gebäuden rückſchauend ihre Gedanken zu machen, dürften dieſe in den Stein gemeißelte Schrift in den letzten Jahren nicht allzuviele Augen nachleſend überflogen haben.

Der Ruhm liebt die Abbreviaturen, der Nachruhm beſonders, aber er verfährt dabei nicht immer gerecht. Sonnenfels' Leben iſt keineswegs mit einem Wort abzutun, und in dem Augenblicke, da Wien ſich anſchickte, die hundertſte Wiederkehr ſeines Todestages feſtlich zu begehen, mußte man ſich den Mann auf dem Sockel denn doch etwas näher anſehen, vor allem auch ſein Geſicht, deſſen Ausdruck dem Künſtler beſſer geglückt iſt als die Zuſammenfaſſung der geſchichtlichen Bedeutung ſeiner Perſönlichkeit. Es iſt, das ſieht man auf den erſten Blick, das Geſicht eines ſehr geiſtreichen Menſchen. Ein kühnes Profil, eine kritiſche Stirn und ein beredter Mund zeichnen es vorweg aus; die Züge ſind von einer leidenſchaftlichen Geſpanntheit, der Ausdruck iſt nicht eben freundlich. Auch der Leidenszug, der den Geſichtern hervorragender Menſchen eine gewiſſe Familienähnlichkeit verleiht, fehlt nicht darin und wird, wenn man ſich das Leben des merkwürdigen Mannes vergegenwärtigt, nur allzu begreiflich. Er, der im Umkreis des Hofes, auf der höchſten Höhe des damaligen Öſterreich eine führende Rolle zu ſpielen berufen

war, war fern vom Hofe und aus der Tiefe des Volkes emporgewachsen. Sonnenfels' Vater hieß Perlin Lippmann und war mit seiner Familie in dem mährischen Landstädtchen Nikolsburg zuhause. Der schöne, der allzu schöne Name Sonnenfels, den der Sohn unsterblich machen sollte, war ein in der Taufe angenommener, ein gemachter Name, den nur der Ruhm vor der Mitwelt legitimieren und vor der Nachwelt verklären konnte. So wurde Sonnenfels, der Mann mit dem künstlich hergestellten Familiennamen, ein selbstgeschaffener Mann, das, was die Engländer einen selfmademan nennen. Ein ungeheurer Ehrgeiz und ebenso großer Lerntrieb scheint ihn von Jugend auf beseelt und seinem Leben jenen unwiderstehlichen Auftrieb gegeben zu haben, den gerade die aus der Tiefe heraufkommenden begabten Menschen besitzen und der mit dieser Tiefe im quadratischen Verhältnis zu wachsen scheint. Wir lesen von Sonnenfels, daß er sechszehnjährig Soldat wurde und sich beim Regiment im Umgang mit französischen und welschen Deserteuren die Kenntnis fremder Sprachen aneignete. Ein paar Jahre später ging er nach Wien, Jus zu studieren und brachte sich als Schriftsteller mühsam genug fort, bis eine Gönnerin, die Fürstin Trautsohn, dem jungen Menschen die sonderbar anmutende Stelle eines „Rechnungsführers bei der kaiserlichen Leibgarde" verschaffte. Als solcher machte er, der sich offenbar ebenso gut auf die Erwerbung von Kenntnissen wie auf die von Bekanntschaften verstand, die Bekanntschaft des Staatsrates Borié, der ihn Maria Theresia empfahl. Es war die Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege, das Land ausgeblutet, man trug sich mit allerhand „Plänen, die Wunden, die der Krieg geschlagen, wieder zu heilen". Einer dieser „Plane" war die Belebung des Handels, zu welchem Behufe man den jungen Sonnenfels, der über diesen Gegenstand etwas geschrieben

hatte, ins Auge faßte. Von da bis zur Einflußnahme auf ein ſo wichtiges Regierungsgeſchäft, wie es die Abſchaffung der Folter war, iſt freilich noch ein langer Weg, aber der ungeſtüm vorwärts drängende Sonnenfels legte ihn in wenigen Jahren zurück. Nach maßgebenden Freunden verſchaffte er ſich nicht minder maßgebende Feinde, und im Kampf mit dieſen ſcheinen ſeinem Talent die Flügel gewachſen zu ſein. Sein zähes Anrennen gegen das Stück Mittelalter, das die Folter im damaligen Öſterreich noch verſinnbildlichte, hat etwas ſchlechthin Rührendes. Es dauerte zehn Jahre, und die Güte, mit der Maria Thereſia den jungen Rechtsgelehrten jüdiſcher Abkunft, der nicht immer ein angenehmer Herr geweſen zu ſein ſcheint, gewähren ließ, den Bemühungen des Erzbiſchofs Migazzi und des Grafen Chotek zu Trotz, kann gar nicht genug bewundert werden. In der Sache ſelbſt nachzugeben freilich konnte ſie ſich nicht ſo ohne weiteres entſchließen, was, von ihrem Standpunkt geſehen, auch nicht ganz unbegreiflich iſt; die Folter galt damals nicht nur als ein juriſtiſches, ſondern in vielen Fällen auch als religiöſes Poſtulat. Noch das thereſianiſche Strafgeſetzbuch von 1768 behält ſie bei, erſt 1773 wird ſie teilweiſe abgeſchafft, nach einer nochmaligen Eingabe Sonnenfels' namens der „ſeufzenden Menſchheit"; aber auch jetzt noch will Maria Thereſia die Verantwortung hiefür nicht allein tragen. Die große Kaiſerin, die auch eine große Frau war, und das heißt eine Frau vor allem, überläßt die letzte Entſcheidung dieſer Sache ihrem Sohne, der „iura" ſtudiert habe, und der darum „decidiern" ſoll. Und Joſef dezidiert denn auch im menſchenfreundlichen Sinne, womit freilich Sonnenfels' humane Anſchauungen noch immer nicht ganz verwirklicht ſind. Seine Träume flogen weiter und höher: Nicht nur die Folter, auch

die Todesstrafe wünschte er abzuschaffen. Und auch damit wird er vielleicht eines Tages recht behalten.

Interessant und für den Mann bezeichnend ist, daß Sonnenfels in demselben Jahrzehnt, in dem er als Jurist, Professor und niederösterreichischer Regierungsrat so hoch emporstieg, auch seine wichtigsten theaterkritischen, zum Teil noch heute lesenswerten Schriften verfaßt hat. Ein Burckhard des achtzehnten Jahrhunderts, war er nur zur Hälfte Jurist, zur anderen ein Weltmann und als solcher auch ein großer Theaterfreund, fast möchte man es auf gut wienerisch sagen: ein Theaternarr. Übrigens gehörte zu Sonnenfels' Zeiten auch dazu ein ziemlicher Mut, denn das Theater war damals ein von den Gelehrten und bei Hofe sehr verachteter Bezirk des gesellschaftlichen Lebens. „Das verworfenste, was es gibt", nennt es Maria Theresia in einem Briefe an Kaunitz, in dem sie diesen bittet, sich doch um Gotteswillen nicht persönlich mit den auf dem Gebiete des Burgtheaters nötigen Reformen abzugeben, noch auch zu dulden, daß sich der Graf Starhemberg dazu hergebe. Sonnenfels, der auch darüber anderer Meinung gewesen zu sein scheint, tat es freiwillig und nahm die Wiener Schaubühne vor allem kritisch in die Kur. Er gab zu diesem Zweck zunächst ein selbstgeschriebenes Wochenblatt heraus, dessen erster Jahrgang den bezeichnenden Titel „Der Mann ohne Vorurteil" führt. „Die Briefe über die Wienerische Schaubühne" setzten es fort. Es ist dies eine gleichfalls lose Reihe fliegender, verfliegender Blättchen — Feuilletons würden wir sie heute nennen — in denen sich der scharfsinnige Jurist mit dem damaligen Wiener Theater kulturfördernd auseinandersetzt. Ihr Erfolg ist, daß die von ihm angefeindeten Lustspieldichter Heufeld und Klemm zwar äußerlich den Sieg über ihn davongetragen, aber nicht ohne

ſeine Ideen in das Programm des neubegründeten Nationaltheaters aufzunehmen — ſelbſtverſtändlich, ohne denjenigen, von dem ſie herſtammen, zu nennen. Es iſt dies die ſogenannte materialiſtiſche, das heißt anonyme Unſterblichkeit, die einzige, die ſich Schriftſteller untereinander bei Lebzeiten zu gönnen pflegen . . .

Die Briefe über die wieneriſche Schaubühne leſen ſich noch heute ſehr ergötzlich. Ein Mann von Geiſt ſpricht ſich darin in einer ſichtlich von Leſſing hergeleiteten, an der „Hamburger Dramaturgie" geſchulten Manier über Gegenſtände des Theaters manchmal etwas redſelig, aber immer ſehr lebhaft und verſtändig aus. Seine Feindſchaft gilt einerſeits den „welſchen Fratzen" (das iſt die italieniſche Commedia dell'arte) und anderſeits den „deutſchen Burlesken", das ſind die wieneriſchen Volksſchauſpiele, die ſogenannte „Kreuzerkomödie". Als ein gebildeter Mann möchte er nur „regelmäßige Stücke" auf dem Theater ſehen, wie ſie beiſpielsweiſe der nach ſeiner Anſicht viel zu wenig geſchätzte brave Ayrenhoff verfaßte. Man hat Sonnenfels dieſe gefliſſentliche Überſchätzung der langweiligen Gattung auf Koſten der volkstümlichen zum Vorwurf gemacht, aber man überſieht über dieſer unzweifelhaften Schwäche ſein eigentliches Verdienſt, die Herbeiführung einer Nationalbühne, die ſich dann auch ein paar Jahre ſpäter verwirklicht. Immer wieder betont und fordert er das nationale Moment, wozu dazumal, wo im Burgtheater noch franzöſiſch geſpielt wurde und nur die Franzoſen bei Hofe etwas galten, erſt recht wieder Mut gehörte. Auch dem im ganzen wohl recht talentloſen Ayrenhoff, der im Hauptberuf Soldat, im Nebenberuf, in ſeinen „Zwiſchenſtunden", wie Sonnenfels lobend hervorhebt, Stücke verfaßte, rühmt er vor allem ſeine gute deutſche Geſinnung nach. „Die Seele des tapferen, ſeines Vaterlandes vollen

Grenadiers wird darin ſichtbar," ſagt er von Ayrenhoffs „Hermann und Thusnelde". Dieſes Streben, dieſe Geſinnung münden dann in die Schaffung eines „Hof- und Nationaltheaters" durch Kaiſer Joſef, des heutigen Burgtheaters, das dadurch gleichſam ſeinen Ritterſchlag empfing. Sonnenfels iſt einer der Mitbegründer auch des Burgtheaters, zumindeſt ein geiſtiger Anteilſcheinbeſitzer an den in deſſen Grundlagen vermauerten Ideen.

Sonnenfels, der eine nimmermüde Feder führte, hat aber nicht nur über die Folter und das Theater, ſondern auch noch über manche andere weit auseinander liegende Gegenſtände geſchrieben, die nur ein geräumiger Kopf vereinigen kann. Eine ſeiner Schriften, die man jetzt vielleicht auch wieder wird leſen wollen, iſt „Von der Teuerung in den großen Städten" überſchrieben, und in demſelben Band, am Ende, leſen wir „40 Grundſätze über die Bevölkerung", die den beſten joſefiniſchen Geiſt ausatmen. Was allen dieſen ſo verſchiedenartigen Hervorbringungen gemeinſam iſt, was darin Sonnenfels iſt und zugleich den bedeutenden Schriftſteller als ſolchen kennzeichnet, das iſt, daß ſie über ihren Gegenſtand hinaus immer den Menſchen ſuchen, dem Menſchen zuſtreben und ihm helfen wollen. Wenn Sonnenfels über Schauſpieler ſchreibt, ſo ſchreibt er über ſie nicht als Rollenträger, ſondern als Menſchen. Er proteſtiert gegen die Zurückſetzung des deutſchen Schauſpielers, der ſich bei einem Talglicht ankleiden muß, während der franzöſiſche Komödiant ein Wachslicht in ſeiner Garderobe brennen hat, und er verwahrt ſich dagegen, daß diejenigen dem deutſchen Schauſpieler ſein ſchlechtes Benehmen auf der Bühne vorwerfen, die ihn im Leben ihres Umganges nicht würdigen. „Es iſt nicht möglich, einen Menſchen des Mittags an die Tafel des Herrn zu ziehen, der abends in einem Bierhauſe mit dem Kutſcher

um die Wette trinkt . . ." Dasſelbe gilt, wie er gleich im erſten Brief ausführt, von den Schriftſtellern und Gelehrten. Der Franzoſe, deſſen Maske er im Anfang vorſteckt — er ſchreibt als vorgeblicher Fremder, der Wien beſucht, an einen Pariſer Freund — wundert ſich darüber, den großen Gelehrten und hervorragenden Schriftſtellern in der Wiener Geſellſchaft niemals zu begegnen. „Wie," ruft er verwundert aus, „ſind denn die Gelehrten zu ſtolz, den Adel ihres Umgangs wert zu halten?" Nicht doch, erwidert man ihm: aber wir ſind ſo beſcheiden! . . . Er verſteht, und: „Alſo würde man Voltaire die Tür weiſen?" fragt er. Worauf man ihm erwidert: „Nein, Voltaire nicht und auch dem Metaſtaſio nicht. Die Ausſchließung ſchränkt ſich nur auf die Gelehrten der Nation ein . . ."

Lieſt man dieſe Sätze, ſo begreift man eine gewiſſe Bitterkeit in dem ſteinernen Geſicht des hochgekommenen Mannes, an deſſen Sockel wir emporblicken. Er war ſtolz und hatte wie jedes wahre Talent eine hohe Meinung von ſich, nicht ſo ſehr von ſich als Perſon als von der Gattung, die er vertrat. Daß er ſie immerhin, wenn auch unter harten Kämpfen, durchzuſetzen und bis in die unmittelbare Nähe des Thrones vorzuſchieben vermochte, wird dem thereſianiſchen und noch mehr dem joſefiniſchen Wien immer zum Ruhme gereichen. Man ermöglichte es dadurch den großen Ideen der Zeit, die aus ſeinem Munde ſprachen, ſich auch in Öſterreich eine Gaſſe zu bahnen — die Sonnenfelsgaſſe. Sie iſt ja auch leibhaftig unſerem Stadtbilde einverleibt und führt an dem Erfinder der Buchdruckerkunſt vorbei, an der alten Univerſität und Jeſuitenkirche vorüber, unter allerhand altertümlichen Schwibbogen hindurch aus dem mittelalterlichen in das moderne Wien herüber. Wer die Symbole liebt, der mag hierin ein Sinnbild für den gewundenen Lebens-

lauf des merkwürdigen Mannes und ſeine bleibende Bedeutung erblicken. Auch geiſtig zieht ſich ſeine Spur noch immer quer durch unſere Stadt.

Karoline Pichler

Unſere Wiener Salondamen, alle, die einen Salon haben oder zu beſitzen glauben, haben ſich kürzlich einer ſchweren Unterlaſſungsſünde ſchuldig gemacht. Allerdings, die Zeiten ſind pietätvollem Rückerinnern nicht eben günſtig, und in einem Augenblick, der aus ganz Öſterreich einen Friedhof zu machen droht, heißt es vielleicht zu viel verlangen, daß auf dem Grab einer unſterblichen Wienerin, wenngleich es ein Ehrengrab iſt, ein Kranz niedergelegt werde. Dennoch hätte Karoline Pichler, deren Geburtstag ſich unlängſt zum hundertundfünfzigſten Male gejährt hat, einen ſolchen nach mehr als einer Richtung hin beanſpruchen dürfen: nicht als Dichterin, denn das war dieſe Alt-Wiener Sappho nur in einem recht beſcheidenen Ausmaß, obwohl ihr ſogar der erhabene Goethe über einen ihrer Romane einmal ein artiges Kompliment gemacht hat; wohl aber als Frau, als Patriotin und nicht zuletzt als Verfaſſerin unſterblicher Memoiren. Ihre „Denkwürdigkeiten" gehören noch heute, dreiviertel Jahrhunderte nach ihrem erſten Erſcheinen, nicht nur zu den meiſtgeleſenen, ſondern auch zu den tröſtlichſten Büchern der Jetztzeit. Sogar für den Friedensſchluß von Saint-Germain enthalten ſie einen gewiſſen Troſt. Die Pichlerin, wie man

sie zu ihren Lebzeiten in der Gesellschaft nannte, hat mehrere Österreich entwürdigende Kriege miterlebt und überlebt und ist am Ende ihres behaglich aufgebauten Lebens doch in einem aus dem Schutt aller jener Friedensschlüsse glanzvoll aufgeblühten Wien gestorben.

Geboren ist sie noch unter Maria Theresia und aufgewachsen am Rande des Habsburger Hofes. Indessen ist auch diese typische Wienerin, obwohl sie in Wien das Licht der Welt erblickt hat, nicht eigentlich wienerischer Abkunft, zumindest nicht von mütterlicher Seite. Ihre Mutter war das Kind eines hannoverischen Offiziers, das Maria Theresia auf ihre Kosten erziehen ließ und später zu ihrer Kammerdienerin machte. Das war freilich in jenen absolutistischen Zeitläuften durchaus keine Erniedrigung, sondern im Gegenteil eine Erhöhung. Die Kammerdienerinnen der Kaiserin, die ihr das Haar machen und, knieend, die Post vorlesen mußten, äquiparierten in der Gesellschaft mit den Hofräten und hatten, wenn sie in die Stadt fuhren, ihre eigene Equipage, zuerst sechsspännig, später zweispännig. In gewisser Beziehung allerdings wurden sie wie Leibeigene behandelt, die als solche nicht einmal aus eigener Entschließung heiraten durften. Die Pichler erzählt selbst in ihrer ergötzlichen Art, wenngleich ohne eine Spur von Auflehnung, wie es bei der Hochzeit ihrer Mutter mit dem Referenten bei der böhmischen Hofkanzlei, dem nachmaligen Hofrat Greiner, zuging. Die Trauung fand in Gegenwart der Kaiserin statt, und als der Priester an die Braut die vorgeschriebene Frage richtete, ob sie sich mit dem Manne ihrer Wahl für immerdar verbinden wolle, mußte sich diese, bevor sie Ja sagte, erst mit einem Knix an die hinter ihr stehende Obersthofmeisterin wenden. Diese wandte sich nun gleichfalls um — so schrieb es die Etikette vor — und knixte gegen die Kaiserin. Hierauf nickte

die Kaiserin, hierauf die Obersthofmeisterin, und nun erst durfte die Braut ihr lautes vernehmliches „Ja" sagen.

„Der Mensch ist zur Geselligkeit geboren", heißt es irgendwo in den Denkwürdigkeiten, und dieses wienerische Glaubensbekenntnis war auch die Lebensmaxime des Hauses Greiner, in dem die kleine Karoline aufwuchs, bevor sie selbst mit Hilfe ihres guten Pichler ein ähnliches gründete und die große Karoline wurde. Der Hofrat und die ehemalige Hofkammerdienerin machten schon in den letzten Jahren Maria Theresias und später in der josefinischen und nachjosefinischen Epoche ein äußerst geselliges Haus. Aber diese Geselligkeit war keine leere; dafür bürgten schon die Namen der Gäste, zu denen Männer wie Sonnenfels und van Swieten gehörten. Um das Kanapee herum, auf dem die Kammerdienerin der Kaiserin nun wohl selbst die Kaiserin spielte, bildeten sich Akademien, in denen im Geschmack der damaligen Zeit allerhand ernste Probleme dialektisch erörtert wurden. So weiß sich Karoline Pichler zu erinnern, daß einmal in ihrer Gegenwart sehr lebhaft über die Abschaffung der Todesstrafe gestritten wurde, bei welcher Gelegenheit sich die Hofrätin Greiner für die Beibehaltung der Todesstrafe einsetzte, aus humanen Gründen. Auch wurde in diesen abendlichen Zirkeln vielfach vorgelesen, wozu der Vater Karolinens in einem den Gästen oft unerwünschten Maße das Seinige beitrug. Von ihm und einer Tante, die Latein sprach und heimlich Trauerspiele schrieb, hat Karoline Pichler ihr sehr mitteilsames Talent geerbt, um dessen Ausbildung sich auch Haschka, der Dichter der Volkshymne, verdient machte. Daß sie unter diesen Umständen keine Revolutionärin wurde, ist begreiflich.

Über die Entwicklung ihrer dichterischen Begabung gibt sie in ihren Denkwürdigkeiten mit einer umständlichen, wenn-

gleich nicht unbescheidenen Gewissenhaftigkeit Auskunft. Sie regte sich in ihren frühen Kinderjahren, entfaltete sich aber erst in der Ehe mit dem braven Pichler, den sie auf eine sehr artige, beinahe lustspielmäßige Weise kennen und schätzen lernte. Ihr jüngerer Bruder nämlich gründete nach mütterlichem Beispiel gleichfalls eine Akademie, die aber in gelehrterer Form ihre Gutachten und Thesen nur schriftlich verfocht. Die Beiträgler dieser gelehrten Gesellschaft waren nur Jünglinge, Alters- und Berufsgenossen des Bruders. Ihnen schloß sich die ehrgeizige Karoline heimlich an, indem sie unter dem Decknamen „Der Unbekannte" auch ihrerseits Referate zu dem ausgeschriebenen Thema beisteuerte. Hiebei stellte sich nun in wiederholten Fällen heraus, daß der einzige unter den jungen Leuten, mit denen ihre Anschauungen sich jederzeit deckten, der gute Pichler war. Was blieb ihr solcherart übrig, als, einer so unbeabsichtigten und weitgehenden Übereinstimmung ihrer moralischen Ansichten Rechnung tragend, ihn zu ihrem Gatten zu erkiesen? Sie stimmten denn auch in der Ehe vorzüglich überein, sogar in Sachen der Poesie, und wenn Karoline eine Dichterin wurde, so ward sie dies, wie sie wiederholt hervorhebt, nur und insoferne ihr Pichler es wünschte. Seinem Wunsche gemäß gab sie zunächst ein Bändchen „Gleichnisse" heraus, das im Bekanntenkreis Anklang fand, und dem dann im Laufe der Jahre zahlreiche Romane folgten. Das vaterländische Fach, dem sie sich zur Zeit der napoleonischen Kriege zuwandte, erschloß ihr Hormayr, mit dem sie bis an ihr Lebensende befreundet war, der Verführung des Dramas ergab sie sich erst auf wiederholtes Drängen ihres Gatten. Diese Abhängigkeit von einem männlichen Urteil ist sehr frauenhaft und macht der Gattin wie der Freundin Ehre. Im übrigen riecht diese ganze poetische Einsiedearbeit, die sie ihr Leben lang betrieb,

ziemlich ſtark nach Dilettantismus. Am deutlichſten wird dies in ihren Verſen, deren ſie ſich nicht enthalten kann, immer wieder welche in ihre Denkwürdigkeiten einfließen zu laſſen. Einige klingen ganz artig, andere haben einen komiſchen Beigeſchmack; ſo die ſichtlich unter Klopſtockſchem Einfluß entſtandene Ode an ihr Klavier, die alſo anhebt:

Jetzt, da die Nacht vom Winterhimmel ſinket,
Kein Stern den trüben Nebelflor durchblinket,
Eil' ich zu dir mit allen meinen Wunden,
O mein Klavier!

Wichtiger als dieſes zahme Verstalent und als ihre vierbändige „Frauenwürde" — ſo hieß einer ihrer Romane, deſſen innere Struktur ſie dem Leſer der Denkwürdigkeiten liebevoll aufdeckt — war ihr Geſelligkeitstalent. Ihr eigentliches Meiſterwerk war der bürgerliche Salon des neunzehnten Jahrhunderts, den ſie als erſte inmitten der Kaiſerſtadt ins Leben rief und deſſen Form ſie dann auf andere begabte und minder begabte Nachfahrinnen weitervererbte. Charakteriſtiſch für dieſe Art Salon, deſſen Muſter die Pichler ſchuf, iſt das Nichtvorhandenſein des politiſchen Elements (im Gegenſatz zum Pariſer Salon, wo dieſes immer im Vordergrund bleibt) und anderſeits das Abhandenſein von Verſtiegenheit und Prezioſität, in welcher Richtung der von ihrer bedeutenderen Zeitgenoſſin Rahel Varnhagen inaugurierte Berliner Salon ſpäter ausartete. Der wieneriſche, in deſſen Mittelpunkt, plaudernd und lachend, aber auch andächtig zuhörend, die Pichlerin ſaß, hielt hübſch die Mitte zwiſchen den anſtoßenden Wohnräumen und der eintretenden großen Welt, deren wechſelndes Perſonal dieſe beſcheidene Frau durch ihre

Liebenswürdigkeit und ihre Begeisterungsfähigkeit ein halbes Jahrhundert lang zu fesseln wußte. Eine über das weibliche Durchschnittsmaß, nicht nur ihrer Zeit, weit hinausreichende, gediegene und umfassende Bildung und eine nicht alltägliche Idealität der Gesinnung kamen ihr dabei trefflich zustatten. Kein Wunder, daß Fremde und Einheimische ihr Haus suchten und daß eine Zeitlang das Wort galt, Wien hätte zwei Wahrzeichen: den Stephansturm und den Salon der Karoline Pichler. Kein Wunder anderseits, wenn dieser Ruhm der guten Frau schließlich ein wenig zu Kopfe stieg und sich in ihrem Herzen in allerhand Empfindlichkeit umsetzte, die aber immer nur solange vorhielt, als jemand n i c h t zu ihr kam; sobald er kam oder wieder kam, war ihm sofort verziehen. So ging es dem jungen Körner, so später dem als Lyriker schon hochangesehenen Lenau, der sich freilich durch seine Einsilbigkeit die Gunst der Hausfrau bald wieder einigermaßen verscherzte. Auch der junge Grillparzer, von dessen erstem Auftreten in ihrem Salon sie ein reizendes Bild entwirft, hatte in ihren Augen ungleich mehr Talent, solange er in ihrem Hause „assidu" war, als später, da er sich zurückzog und den „Ottokar" schrieb, an welchem Werke sie folgerichtig dann auch allerhand auszusetzen hat . . . Überhaupt fand sie zu ihrem Schmerze bei den einheimischen Größen nicht immer ebensoviel Anwert wie bei den zugereisten, die, ob sie nun Madame de Stael, Oehlenschläger, Thorwaldsen oder wie immer hießen, sämtlich den Weg zu ihr fanden und einen glänzenden Eindruck hinterließen. Alle diese Eindrücke fließen dann, von einem klaren Geiste klar gespiegelt, in ihren Denkwürdigkeiten zusammen und machen dieses dickleibige Buch trotz der sich regenwurmartig schlängelnden langen Sätze und mancher eingestreuten hausfraulichen Betrachtungen über die Wetterlage, Dienstbotenfragen

und andere Zeitlichkeiten, deren ſie ſich als eine mitteilſame Wienerin nicht zu enthalten vermag, zu einem immer wieder leſenswerten literariſchen Erzeugnis. Wie hübſch charakteriſiert ſie beiſpielsweiſe das anſpruchsvolle Weſen der „mohrenhaft" ausſehenden und mit herausfordernder Gefallſucht aufgedonnerten Madame de Stael, die eines Tages mit ihrem Seladon, dem geckenhaft herausgeputzten Auguſt v. Schlegel, auf dem Jour ihrer Mutter in den Kreis der dort verſammelten ſtrickenden Damen hineinplatzt, ein ſelbſtgeprägtes Bonmot generös zum Beſten gibt und gleich wieder verſchwindet, um bei einer benachbarten Gräfin die braven „Tricoteuses de la commune" auszurichten, während ihr im „blauen Zimmer" der Pichler das gleiche Los zuteil wird. Wie fein umrandet ſie bei einer ſpäteren Gelegenheit die Silhouette Schlegels, des zerſtreuten Damenliebhabers, der, während man ihm vorlieſt, fortwährend mit ſeiner Toilette beſchäftigt iſt, am Buſenſtreifen herumfingert, am coup de vent korrigiert . . . An ſolchen Stellen ſteht das Darſtellungstalent der Pichler auf ſeiner Höhe, viel höher als in ihren fragwürdigen Poeſien. Sie ſelbſt ſagt einmal von ſich, es ſei ihre Weiſe, die Poeſie von der Wirklichkeit ſtets ſcharf zu ſcheiden, jene in Büchern und Kunſtwerken hoch zu verehren, im gewöhnlichen Leben aber die Dinge ſo klar als möglich zu betrachten, und ſie hatte, während ſie dieſen Satz niederſchrieb, keine Ahnung, daß gerade dieſe andere, die ſcheinbar unpoetiſche Betrachtungsart, bei welcher ihr der geſunde Sinn und klare Blick der Wienerin zuſtatten kamen, die poetiſche war. Als Dichterin nur eine Dilettantin, iſt ſie überall dort, wo ſie die Poeſie gefliſſentlich ausſchaltet, wenn ſchon nicht eine Dichterin, ſo doch zumindeſt eine Schriftſtellerin von Rang.

Gegen das Ende ihres Lebens hin verdüſterte ſich das

Caroline Pichler,

geb. v. Greiner.

„blaue Zimmer" in der Alſervorſtadt, wo ſie, la Muse du Faubourg, wie die Stael ſie taufte, Knötchen ſchürzend ihre Beſuche empfing; ſie wurde weltunluſtig, übellaunig und fromm. Der boshafte Schönholz erzählt von ihr, daß in ihren letzten Lebensjahren, wenn ſie Geſellſchaft hatte, in einem halbdunklen Nebenzimmer ein Geiſtlicher ſaß, und daß der Hausherr flüſternd ſeine Gäſte aufforderte, ſich, wenn ſie während des Spiels zu beichten wünſchten, dorthin zu begeben . . . Aber wenn das mehr iſt als die ſpöttiſche Nachrede eines befreundeten Literaten, ſo trifft es doch jedenfalls nur die alte Karoline Pichler, die ermüdet und von den Ausartungen einer „modernen" Zeit angewidert, ſich vom Geſchäft der Salondame bereits zurückzuziehen begann. Die junge war zwar eine „klare Chriſtin", wie ſie Hormayr nennt, aber keine Frömmlerin. Eine anmutige Wiener Bürgerin ihrer Zeit und aller Zeiten, iſt ſie auch heute noch für unſere Salondamen nach zwei Richtungen hin beiſpielgebend; erſtens durch ihre echt deutſche Geſinnung, die ſie auch ausländiſchen Gäſten gegenüber ſtets zum Ausdruck brachte, und zweitens durch den abſoluten Mangel an Snobismus, mit dem ſie ihren Salon regierte. Der adelige Gaſt ſtand ihr um nichts höher als der bürgerliche und am höchſten ſtand in allen Fällen der Gaſt von Talent. Dieſe Freiheit der Anſchauung vertrug ſich recht wohl mit ihrer kaiſertreuen Geſinnung, wie ſich ja auch der Snobismus erfahrungsgemäß mit demokratiſchen Staatsformen verbinden läßt. Beweiſt dies Amerika, ſo zeigt uns Paris, daß die Struktur des Salons von der jeweiligen Staatsform ziemlich unabhängig bleibt; um ſo mehr, als die Form, in der ein Salon von einer Frauenhand gelenkt wird, immer die monarchiſche war und bleiben wird. Das iſt eine Beruhigung für die Nachwelt. Karoline Pichler mag die erſte Bürgerin ſein,

die im kaiserlichen Wien über einen großen Salon als Königin geherrscht hat: sie wird gewiß nicht die letzte derartige Salonkönigin bleiben, die auch in diesen republikanischen Zeitläuften ihr anmutiges Zepter milde und streng zugleich über unsere Wiener Gesellschaft walten läßt.

Der Liebling des Wiener Kongresses

Vor einigen Jahren, als die Botschaft von der Einnahme Belgrads über Österreich hin und in die Welt hinausflog, da erinnerten sich viele Österreicher des edlen Ritters Prinz Eugen, der die „Stadt und Festung" im Jahre 1717 zurückgewonnen, aber nur einige wenige eines anderen, nicht minder edlen und prinzlichen Feldherrn, der sie im Jahre 1789 abermals für den Kaiser erobern half. Es ist der Prinz von Ligne, dessen Todestag sich im ersten Kriegsherbst zum hundertstenmal jährte, dessen galanter Schatten aber auch sonst sofort lebendig wird, wenn vom Wiener Kongreß die Rede ist. Als geistiger und gesellschaftlicher Mittelpunkt dieses Kongresses, als Urheber einer Reihe glänzender Worte, die ihn beleuchtet haben, und als der letzte Ausläufer einer Epoche, die mit ihm zu Grabe ging, ist der Prinz nämlich ungleich unsterblicher. In ihm hat der Lebemann den Feldherrn bei weitem überlebt, aber das ist schließlich kein Grund, das Verdienst des Feldherrn herabzusetzen. Der Prinz von Ligne war österreichischer Feldmarschall, Verfasser eines zu seiner Zeit berühmten Lehrbuches der Taktik, und Theresienritter. Dies bei seinem Jubiläum aus-

drücklich zu erwähnen, war vielleicht nicht ganz überflüſſig in einer Zeit, in der ſogar hiſtoriſche Perſönlichkeiten ſich eine nachträgliche militäriſche Muſterung gefallen laſſen mußten. Nun, der luſtige alte Herr, der vor hundert Jahren in Wien die Augen ſchloß, hat in dieſem Punkte nichts zu fürchten. Denn wenngleich der Glanz, der von ihm ausgeht und der uns noch heute in ſeine Nähe lockt, nicht gerade der eines ſtählernen Haudegens iſt, ſo kann er doch den ſorgloſen Lebenswandel, den er führte, zur Not mit ſeinen Jahren hinreichend entſchuldigen. Er war nämlich in ſeiner eigentlich brillanten Zeit — das eben iſt der Wiener Kongreß, deſſen erſte Hälfte er gerade noch mitmachen konnte — ganz nahe an die Achtzig — ein Alter, in dem man es einem Marſchall ſchon zugute halten mag, wenn er ſich ein bißchen verbummelt.

Freilich, wenn man vom Prinzen de Ligne ſagt, daß er achtzig Jahre alt war, ſo hat man wenig oder nichts geſagt und außerdem eine jener Ungerechtigkeiten begangen, die dadurch um nichts gerechter werden, daß ſie ſich auf Tatſachen berufen. Es iſt wahr, er war im Jahre 1735 zur Welt gekommen und er hatte ſeine erſten militäriſchen Lorbeeren bereits im Siebenjährigen Kriege gepflückt, aber was beweiſt das ſchließlich? Nichts in ſeinem Falle. Was man ſo vielen alten Herren nachſagt, und was ſo ſelten wahr iſt, bei ihm trifft es wirklich zu: Er war wie durch ein Wunder jung geblieben. Sein Tod ſelbſt beſcheinigt die verhältnismäßige oder vielmehr die unverhältnismäßige Jugendlichkeit des alten Knaben. Bei einem Rendezvous auf der Baſtei, bei dem er ſich länger zu warten genötigt ſieht, als er gewohnt iſt, erkältet er ſich, bleibt aber keineswegs zu Hauſe, ſondern geht am nächſten Tag auf den Ball und begleitet einige Damen — verſteht ſich, andere Damen — bei zehn Grad

Kälte ohne Überrock zu ihrem Wagen. Nun wird er ernstlich krank, bekommt eine Lungenentzündung und stirbt in wenigen Tagen. Er tut es, ohne den Humor zu verlieren, in bester Laune sozusagen und mit jenen hübschen Worten, mit denen die philosophischen Geister des achtzehnten Jahrhunderts ihren eigenen Tod zu garnieren pflegten. Daß die Wiener besorgt wären, weil er bettlägerig geworden, läßt er sich mit einer gewissen Genugtuung von seinen Freunden berichten und bemerkt darauf, um einen seiner Wortwitze anzubringen: „Zumindest werden sie nicht sagen Quelle fatalité (quel fat alité), wie seinerzeit die Pariser, als der Marquis de Bièvre starb." Und gleich darauf erzählt er ihnen die Geschichte von den schönen Augen der Gräfin Potocka, deren Sohn eben das Zimmer verlassen habe. Die Gräfin Potocka nämlich, zur Zeit des Kongresses eine Dame von vierzig Jahren, hatte in ihrer Jugend am französischen Hofe gelebt und war dort ihrer unvergleichlichen Schönheit wegen äußerst verwöhnt worden. Besonders ihre schönen Augen waren ein Gegenstand allgemeinster Bewunderung, und sie hörte so viel von ihren schönen Augen sprechen, daß sie schließlich wie ein Papagei das Echo ihrer Umgebung wurde. Eines Tages, als die Königin sie fragte, warum sie ein leidendes Gesicht mache, antwortete sie naiv und gedankenlos: „Majestät, meine schönen Augen tun mir weh . . ." Die Anekdote ist nicht eben bedeutend, aber ziemlich bezeichnend für die schöne Frau als solche, und sie gewinnt überdies eine wehmütige Beleuchtung durch die Situation ihres Erzählers, dessen Sterben sie für einige Augenblicke auf die angenehmste Art unterbrach. Der wunderbare Optimismus der letzten Stunden umhüllte ihn bereits, er hänselte den Tod, den er noch ferne wähnte. Dem widerspricht auch nicht jenes andere Wort des witzigen Feldmarschalls, das zu seinen bekanntesten gehört: die etwas

zyniſche Äußerung, er wolle dem Wiener Kongreß, nachdem dieſer bereits alle Arten von Feſten mitgemacht, nun auch noch den ſeltenen Anblick einer Marſchallsleiche verſchaffen. Der Prinz de Ligne hat das zwar geſagt, aber — ſein Vetter Delagarde ſchwört darauf — umgekehrt, das heißt alſo: Die Wiener Müßiggänger ſollten ſich keiner übertriebenen Hoffnung hingeben, er werde ihnen das Spektakel einer Marſchallsleiche nicht bereiten. Daß er es ihnen dann doch gewähren mußte, ſtimmte nur zu ſeinem eigenen Ausſpruch: Jeder langt an ſeinem Grabe an wie der Zerſtreute an der Tür ſeines Hauſes. Sein Sterben erinnerte den tanzenden und bankettierenden Wiener Kongreß, wenn auch nur ganz flüchtig, an den Tod. Heute, ein Jahrhundert ſpäter, iſt es umgekehrt: das Datum ſeines Todes erinnerte uns, wenn auch nur flüchtig, an den Wiener Kongreß.

Es bedurfte ja leider einer ſolchen ausdrücklichen Erinnerung. Die Wiener haben das Jubiläum des Kongreſſes ſo lange vertagt, bis die Notwendigkeit, ihn zu feiern, gänzlich entfiel. Inſofern als der Kongreß eine feſtliche Kette von Luſtbarkeiten war, ein Vergnügungslokal der Weltgeſchichte, in dem ſich die „Könige auf Ferien", um wieder den Prinzen von Ligne zu zitieren, bis zum Überdruß unterhielten, war dieſe Vertagung gewiß gerechtfertigt. Allein der Kongreß hat auch ſeine ernſte Seite, eine tiefere politiſche Bedeutung. Obgleich er ſich nur im Tanzſchritt vorwärts bewegte, gelangte er doch ans Ziel, und manches, was man damals feſtgelegt hat, beſteht noch heute. Anderes, was heute friſch zu treiben beginnt, hat ſeine Wurzeln in der damaligen Zeit. Um nur eines hervorzuheben: „Kongreßpolen". Der Ausdruck ſowohl als das politiſche Problem, das er umſchreibt, ſtammen aus der Zeit des Wiener Kongreſſes und ſind ein

Niederschlag der politischen Arbeit, die damals in einem Wirbel von Fröhlichkeit geleistet wurde.

Der Prinz von Ligne allerdings hat an dieser Arbeit kaum jemals teilgenommen. Durch sein Alter, seinen Leichtsinn und seine ausländische Abstammung — das Geschlecht stammt aus Belgien und rühmt sich, mit Egmont verwandt zu sein — von den öffentlichen Geschäften ausgeschlossen, sah er sich genötigt, sich auf seine eigene Art und Weise zu beschäftigen, und er tat es, als ein geistreicher Mann, mit ebensoviel Heiterkeit als Geschmack. Die Unterhaltungen waren keineswegs seine einzige Unterhaltung, er kannte auch bessere. Als eine Art Leuchtturm in einem Meer von Vergnügen ragte er in der stürmisch flutenden Kongreßgesellschaft empor, und unerfahrene Schiffer richteten nach seinen Feuern ihren Kurs. Aber in diesem Leuchtturm war auch eine umfängliche Bibliothek untergebracht und Manuskripte türmten sich darin zuhauf — gerade wie in seinem hohen, schmalbrüstigen Hause auf der Mölker-Bastei, das die Wiener witzig „die Stange des Papageis" nannten. Auf der obersten Sprosse dieser Stange saß er selbst, inmitten eines bescheidenen Arbeitszimmers, das ihm zugleich als Empfangszimmer und Schlafzimmer diente, und in dem beiläufig dieselbe Ordnung herrschte wie in seinem Leben. Delagarde, der treue Eckermann dieses Goethe, beschreibt uns das Durcheinander des Raumes auf eine sehr ergötzliche Art: Da lagen ein paar strategische Schmöker neben einer aufgeschlagenen Liebeskorrespondenz, Verse neben einer neuen, handschriftlich dedizierten Schrift des Erzherzogs Karl, angefangene Briefe diskreten Inhalts, halbzugedeckt von den Werken der großen französischen Philosophen, eines Rousseau, Montesquien, mit denen der Prinz zu ihrer Zeit im persönlichen Verkehr gestanden hatte. Und inmitten dieses „beau désordre", dieser

reizend wieneriſchen Schlamperei des halb franzöſiſchen Prinzen liegt er ſelbſt, im Bette ſchreibend, ohne ſich durch den eintretenden Beſucher ſtören zu laſſen, bis er plötzlich ein Buch benötigt, leichtfüßig vom Lager ſpringt, die Leiter an ſeiner Bibliothek wie ein Laubfroſch erklettert und mit einem Hupf wieder im Bett iſt. Und ohne den Zwiſchenfall zu erklären, ſchreibt er weiter, was es eben iſt, Memoiren des Kongreſſes oder ein militäriſches Gutachten oder einen Brief, den er mit einem Zitat ſchmücken wollte. Er iſt nämlich ebenſo ſchreibſelig als er redſelig iſt, und da er ſtirbt, hinterläßt er dreißig Bände. Strategiſche Schriften, ein Traktat über Gartenkunſt, kleine Gelegenheitsſtücke, philoſophiſche Betrachtungen und ſehr viel leichtgeſchürzte Verſe finden ſich da zuſammen. Auf dieſe, die Verſe, iſt er beſonders ſtolz, wie jeder Dilettant, der ſich, wann immer es ſich glücklich reimt, für einen Dichter hält. Immerhin hat es ihm auch da nicht an Geiſt und Anmut gefehlt, wie ſein Kongreßlied beweiſt. Es mag für die damalige Zeit ungefähr bedeutet haben, was das Fiakerlied für eine ſpätere, und beginnt — in freier Überſetzung — mit den Worten: „Als nach dem Krieg hienieden — Die Welt hatt' wieder Frieden, — Gab Amor ein großes Feſt . . ." Das Feſt iſt natürlich der Wiener Kongreß, bei dem ſich der ganze Olymp zuſammenfindet, aber Minerva, die Göttin der Klugheit, ſich bald von Venus beſiegt ſieht . . . Es iſt ein Empirebänkel, das aus dem Gegenſatz von Kotillon und Politik ſeine munteren Wirkungen zieht und von einer reizenden, eher wieneriſchen als franzöſiſchen Bosheit angenehm durchſäuert iſt. Man braucht es literariſch nicht zu überſchätzen, um es doch menſchlich ſehr liebenswürdig zu finden. Der Prinz von Ligne gehörte auch in ſeinen ernſteren Werken zu jener Gattung von Schriftſtellern, denen das Schreiben nur eine Funktion ihres Lebens

und keineswegs, wie denjenigen, die in ihren Werken auf- und untergehen, den Endzweck ihres Daseins bedeutet. „Ich habe gesehen, ich erinnere mich, ich erzähle", so charakterisiert er selber einem Bewunderer gegenüber seine immer gleich freigebigen Mitteilungen, die sich mit derselben Leichtigkeit schriftlich wie mündlich ergossen. Faßt man seine Person und seine vielfältige Tätigkeit in eins zusammen, so kann man sie mit jenen berühmten drei Worten überschreiben, die Stendhal auf seinen eigenen Grabstein zu setzen wünschte: Scrisse visse amó. Er schrieb, lebte und liebte, das kann man beiläufig auch von dem liebenswürdigen Liebling des Kongresses sagen.

Er war kein Tugendspiegel und kein bedeutender Mann. Ein ritterlicher General, der seine rasche Beförderung wahrscheinlich mehr seinem Namen als seinen Leistungen zu danken hat, ein Schriftsteller ohne Tiefe, ein durchaus mittelmäßiger Philosoph, dessen zartgepuderter Pessimismus die Allerweltsmarke des achtzehnten Jahrhunderts trägt, ist der Prinz von Ligne dennoch eine der liebenswürdigsten Erscheinungen seiner Zeit gewesen und bis heute geblieben. Dabei sind seine Äußerungen keineswegs immer liebenswürdig, im Gegenteil, sie sind oft scharf und bissig und schonen niemand. Dieser Liebling der Gesellschaft ist eigentlich ein Menschenfeind, und auch diese Verbindung ist wienerisch wie die besondere Form seiner Medisance, obwohl er sich, um „die Leute auszurichten", wie man das auf Wienerisch nennt, immer der französischen Zunge bedient. Allerdings, ein tagheller Verstand und ein unbestechliches Urteil waren ihm unter allen Umständen eigen, eine unbedingte Wahrheitsliebe kommt stets zum Ausdruck. Sein Wappenspruch war: Quo res cunque cadunt, semper stat linea recta, was hexametrisch und frei übertragen beiläufig lauten würde:

„Wenn auch alles verfällt, Geradheit bleibt immer beſtehen.“ Er hielt ſich danach, aber wann hätte Geradheit beliebt gemacht? Man ſteht vor einem Rätſel, vor demſelben Rätſel, vor das man ſich häufig geſtellt ſieht, wenn man die Eigenſchaften einer Perſönlichkeit mit ihren Wirkungen auf die Menſchen vergleicht. Wirklich liebenswürdig iſt an dieſem Liebenswürdigen eigentlich nur die Form, die Form ſeines Geſprächs, ſeiner geſellſchaftlichen Art, wie die Faſſung, die er dem einzelnen Wort gibt. Eine unleugbare Anmut bezauberte „die Frauen wie die Generäle“. Aber ſie wirkt noch weiter, ſie bezaubert auch die Kinder. Der rührende Augenblick im Leben dieſes „ſchönen und heiteren Greiſes“, wie ihn die Gräfin Bernſtorff in ihren Erinnerungen nennt, iſt nicht das Stelldichein auf der Baſtei, ſondern die Szene mit dem Herzog von Reichſtadt, dem vierjährigen Prinzen, zu dem der Achtzigjährige nach Schönbrunn hinausfährt, um mit ihm Soldaten zu ſpielen. Und das königliche Kind, durch frühes Unglück ſonſt mißtrauiſch und ſchüchtern, eilt dem alten Mann entgegen, wirft ſich jubelnd in ſeine Arme. Angeſichts dieſer holden Gebärde ſind wir weiterer Unterſuchungen überhoben. Was einen Mann liebenswürdig macht — die Frauen haben eine Ahnung davon, aber die Kinder wiſſen es am beſten.

Raimunds Liebesbriefe

Vor ein paar Jahren hat in Paris die Veröffentlichung eines Päckchens posthumer Liebesbriefe das größte Aufsehen erregt. Es waren die zärtlichen Billette Alfred de Musſets an ſeine Geliebte, Aimée d'Alton, die dieſe, als ſie im Jahre 1881 ſtarb, teſtamentariſch der Öffentlichkeit vermacht hatte. Kurz vorher — im Jahre 1879 — iſt auch in Wien die altgewordene Geliebte eines großen Dichters geſtorben. Er hieß Ferdinand Raimund, ſie Antonie Wagner bis zuletzt, denn es war ihr tragiſches Schickſal, daß ſie dieſen ihren Mädchennamen bis an ihr Lebensende führen mußte, ohne ihn, wie andere glücklichere Frauen, gegen denjenigen des geliebten Mannes eintauſchen zu dürfen. Die beiden Frauen hatten ähnliches erlebt, aber ſie trugen ihr Erlebnis verſchieden. Aimée d'Alton, die franzöſiſche Generalstochter, war ſo ſtolz darauf, die Liebesgenoſſin Musſets geweſen zu ſein, daß ſie das Geheimnis, das bei ihren Lebzeiten wirklich eines war, am liebſten über alle Dächer gerufen hätte und ſich nur widerſtrebend, mit Rückſicht auf die Familie, dazu entſchloß, die Veröffentlichung der Briefe bis zum Ablauf der geſetzlichen Schutzfriſt zu verzögern. Im Gegenſatz zu ihr

ſehen wir die Wiener Kaffeeſiederstochter Antonie Wagner bis zu ihrem letzten Atemzug nur von dieſer einen kleinbürgerlichen Sorge bedrängt: daß nichts heraus kommt. Und dann, auf Umwegen, die in ihrer Ungeſchicklichkeit etwas Komiſch-Rührendes haben, kommt die Geſchichte am Ende doch heraus. Zunächſt bewahrt die gute Antonie die Briefe, von denen ſie wünſcht, daß ſie niemals ein menſchliches Auge erblicken mögen, nach Frauenart ſorgfältig auf. Sie ſtirbt in ihrem Beſitz, der nun natürlich an die überlebenden Schweſtern fällt. Dieſe, von den nämlichen Vorurteilen befangen, bigott und beſchränkt, haben auch wieder nur dieſe eine Angſt: daß es herauskommt, was das Geheimnis ihrer toten Schweſter war und jetzt das ihrige geworden iſt. Um das zu verhüten, verbrennen ſie zwei Kiſten Raimundſcher Briefe, die ſich im Nachlaß vorfinden; nur die an Antonie gerichteten, die einzigen, die ſie in den Augen der bürgerlichen Welt kompromittieren können, nehmen ſie von dieſem gottgefälligen Autodafé aus. Augenſcheinlich können ſie ſich von den vergilbten Liebeszeichen doch nicht losſagen. Auch achtzigjährige Frauen ſind noch Frauen und frauenhaft iſt auch das Vorgehen der Schweſtern Tonis, das einen ſo reizenden Mangel an Logik verrät. In dem Beſtreben, alle Spuren auszutilgen, verkaufen und verſchleudern ſie den geſamten literariſchen Nachlaß ihres illegitimen Schwagers an den Makulaturhändler; aber wiederum bewahren ſie die Briefe. Ja noch mehr: von jenem echt weiblichen Mitteilungsbedürfnis erfaßt, durch deſſen Walten mindeſtens neun Zehntel aller heimlichen Liebesgeſchichten ſtadtbekannt werden, fangen ſie plötzlich auf ihre alten Tage an, einzelne Blätter der Sammlung an gute Freunde zu verſchenken. Damit war ein Anfang gemacht, und obwohl es wahrſcheinlich die allerunſchuldigſten unter den Briefen waren, ſo hatte doch von

diesem Augenblick an der Teufel die alten Weiblein am Wickel. Die Öffentlichkeit war aufmerksam geworden, sie trat durch beglaubigte Abgesandte an die Greisinnen heran und verlangte namens der Literaturgeschichte die Herausgabe der Briefe. Der letzte Rest des Widerstandes wurde durch die Mitteilung überwunden, daß, was die Besitzerinnen der Mitwelt zu verheimlichen wünschten, bereits vor sechzig Jahren die Spatzen von den Dächern der Wienerstadt gepfiffen hätten. So wurden die Liebesbriefe Ferdinand Raimunds vor dem Untergang und die alten Damen vor dem Schlimmsten behütet, was einer Frau in ihrer Todesstunde zustoßen kann: Ein Geheimnis unausgesprochen ins Grab mitnehmen zu müssen. Sie mochten wohl selbst erleichtert aufgeatmet haben, als sie endlich erfuhren, daß unmöglich noch etwas herauskommen könne, weil nämlich bereits alles längst herausgekommen war . . .

In der Tat, die Allgemeinheit erfährt durch Veröffentlichung dieser Briefe kaum etwas Neues. Das Verhältnis Ferdinand Raimunds und Antonie Wagners war schon zu Lebzeiten des Dichters bekannt, schon zu Lebzeiten entschuldigt. Übrigens hatte das Wort Verhältnis damals, in den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts, noch nicht dasselbe schuldbewußte Gesicht wie heute. Auch Grillparzer spricht einmal von seinem „Verhältnis" mit Katharina Fröhlich, und doch war es ihr Verhängnis, daß es eben kein Verhältnis war. Nicht ganz so grausam verfuhr das Schicksal mit ihrer Stammes- und Leidensschwester Toni Wagner, wie sich denn überhaupt der Liebesroman Raimunds von demjenigen Grillparzers durch eine wohltuende Einfachheit und innere Unkompliziertheit unterscheidet. Die beiden Liebespaare stehen zueinander wie das erste und das zweite Paar in der älteren Komödie: das

zweite Paar erlebt so ziemlich das nämliche wie das erste, aber in einer niedrigeren Sphäre und ohne psychologische Finessen. Grillparzer konnte Kathi nicht heiraten — obwohl er sie heiraten konnte: das ist verzwickt und hat den literarischen Kommentatoren immer das größte Kopfzerbrechen verursacht. Bei dem um vieles geringeren, aber auch einfacheren Raimund liegt der Konflikt weitaus klarer. Er konnte Toni tatsächlich nicht heiraten, und zwar aus einem sehr volkstümlichen Grund: weil er schon verheiratet war. Zwar lebte er von seiner legitimen Gattin geschieden, aber die Legitimität der katholischen Ehe überdauert bekanntlich auch die Scheidung. Antonie Wagner, die sich noch als alte Frau in ihrer Herzenseinfalt eines Fehltrittes schämte, für den sie, wenn es einer war, nicht verantwortlich zu machen ist, hat sich ein Leben lang umsonst gekränkt. Sie ist nur eines der zahllosen Opfer des österreichischen Eherechtes gewesen; ihr Fall ist klassisch, auch als Rechtsfall, und verdiente beherzigt zu werden.

Jeder Liebeshandel ist ein kleines Drama, und derjenige, der Ferdinand Raimund mit Antonie Wagner verbindet, verläuft als ein rechtes Lokalstück. 1819 lernt der damals neunundzwanzigjährige Dialektschauspieler Raimund die um zehn Jahre jüngere Toni kennen. Er verliebt sich im Vorübergehen in ihr hübsches Gesichtchen, das sich ihm hinter dem Fenster eines Hauses in der Jägerzeile zeigt. Da es sein täglicher Weg ist, der ihn zum Leopoldstädter Theater führt, so hat er Zeit, sich ihre Züge genauer einzuprägen, wie auch sie, die seinen im Gedächtnis zu behalten. Juristen nennen das ein Gelegenheitsverhältnis; es spielt in der Liebe keine geringere Rolle als beim Diebstahl. Übrigens verstärkt sich die Gelegenheit im gegebenen Falle noch erheblich durch das Schicksal, das so gefällig war, Antonie zu einer Kaffeesiederstochter zu machen. Im Kaffeehause des Herrn Wagner

iſt die perſönliche Bekanntſchaft raſch gemacht, und wie ſie auf das noch unberührte junge Mädchen wirkte, beweiſt der Umſtand, daß Antonie kurz nachher die Bewerbung eines jungen Wiener Bürgerſohnes ausſchlägt, mit der Begründung, daß ſie einen anderen liebe. Der andere meldet ſich alsbald ſelbſt, denn er iſt ein rechtlicher Mann, und obwohl ein „Künſtler" — das Wort in jenem weniger ſchmeichelhaften volkstümlichen Sinne genommen, der auch die Feuerſchlucker, Seiltänzer und Taſchenſpieler mit einbezieht — reſpektiert er die bürgerliche Ordnung. Er hält in allen Ehren, wie man zu ſagen pflegt, um das Bürgermädchen an und erhält von dem ſittenſtrengen Vater, der mit Komödianten nichts zu ſchaffen haben will, einen Korb. Die Sittenſtrengen ſind es allemal, die um der Tugend willen das Laſter provozieren, und die, indem ſie die Liebe unterdrücken wollen, die Sünde in die Welt ſetzen. Der bürgerliche Kaffeeſieder Herr Ignaz Wagner hielt ſich ohne überflüſſiges Nachdenken genau an dieſes altbewährte Rezept. Nach einer Szene, die vermutlich im erſten Stockwerk ſeines Kaffeehauſes geſpielt hat, und die im Geſchmack der Biedermeierzeit deutlicher auszumalen unſerer Phantaſie überlaſſen bleibt, war, wie er ſich einbildete, der Faden, der die Liebenden aneinander band, ein für allemal durchſchnitten. Tatſächlich heiratet der gekränkte Schauſpieler bald nachher ein Mädchen ſeines Standes, die hübſche Luiſe Gleich, eine kleine Schauſpielerin, die auch außerhalb der Bühne das leichtere Fach mit ziemlichem Geſchick vertrat; aber ſie hatte damit nicht viel Glück und machte auch ihren Gatten nicht glücklich. Bereits nach Jahresfriſt wird die Ehe geſchieden, und das künſtlich entzweite Liebespaar findet ſich nun auf einem natürlichen Wege zuſammen. In einem alten Stück von Augier helfen ſich die durch das katholiſche Eherecht auseinandergehaltenen Lieben-

den, indem ſie die franzöſiſche Staatsbürgerſchaft abſtreifen und ſich in der freien Schweiz anſiedeln. Im alten Wien machte man das, wie der weitere Verlauf des Raimundſchen Herzensromans beweiſt, noch viel einfacher. Ein Ausflug nach Neuſtift am Wald, ein Schwur vor der Marienſäule erſetzte den Verliebten den Segen des Prieſters und beruhigte, wenigſtens für die Zeit, ſolange ſie Ferdinand Raimund in ihren Armen hielt, das Gewiſſen des Mädchens. Herr Ignaz Wagner aber, der einen Schauſpieler als Schwiegerſohn verſchmäht hatte, mußte ſich bald genug mit der Tatſache abfinden, daß ſeine Tochter die Geliebte eines Schauſpielers war. Dies der moraliſch-unmoraliſche Ausgang der volksſtückmäßigen Handlung.

Freilich, in gewiſſem Sinne müſſen wir dem guten Herrn Wagner für ſeine Härte dankbar ſein. Ihr verdanken die Liebesbriefe ihre Entſtehung und Raimunds Dichtertalent einen Teil ſeiner Entwicklung. Ob es ſie auch genommen haben würde, wenn Raimund damals im Jahre 1819 einem winder vorurteilsvollen Kaffeeſieder gegenüber geſtanden wäre und Tonis Hand erhalten hätte? Man kann ſich den Dichter nur ſchwer inmitten einer geordneten Häuslichkeit als glücklichen Gatten und Vater vorſtellen. Denn trotz ſeiner bürgerlichen Abſtammung und gut bürgerlichen Geſinnung hatte ſein Weſen alle unbürgerlichen Eigenſchaften des Genies. Er war launenhaft, ſprunghaft, ein Schwärmer, ein Träumer und kein Geſchäftsmann. Daß es ihm trotzdem die Bürgerstochter antat, iſt begreiflich; das Talent zieht es immer zur Bürgerlichkeit, wie auch umgekehrt, und unter den Dichtern ſind es oft die ſtärkeren, die die völlig unliterariſchen Frauen zu Gefährtinnen wählen. Aber wählen iſt eins, bei der Erwählten bleiben ein anderes. Ob es Raimund, wenn er die charaktervolle und hausbackene Antonie

Charles
Prince de Ligne

heimgeführt hätte, nicht eines Tages unwiderstehlich zu der leichtfertigen, unregelmäßigen Luise gezogen haben würde? Wenn man die Briefe an Toni durchblättert, so gewinnt man den Eindruck, daß auch sie keine Frau für Raimund gewesen wäre, obwohl sie ihn nach kurzem Liebesglück zu quälen anfing, als ob sie seine Frau wäre. Gewiß, sie war ein redliches braves Geschöpf; sie stickte ihm in Erinnerung an die feierliche Verlobung vor der Marienſäule eigenhändig ein Muttergottesbild und bat ihn, es neben sein Bett zu hängen; sie gratulierte ihm zu allen Geburts- und Namenstagen, und wiederholt hat er Gelegenheit, ihre Geschicklichkeit in der Herstellung weiblicher Handarbeiten zu bewundern; sie liest auch seine Stücke, wenn er ihr sie schickt, ohne freilich ein Urteil darüber abzugeben; sie sehnt sich nach ihm, wenn er verreist ist, und sie macht ihm, wenn sie ihn hat, grundlose Eifersuchtsszenen. Das ist alles oder doch fast alles, was wir aus seinen Briefen über ihr Verhalten ihm gegenüber erfahren. Daß ihr der Künstler, der Dichter Raimund besonders nahe gestanden wäre, läßt sich nicht herauslesen und wahrscheinlich hätte sie ihn um nichts weniger lieb gehabt, wenn er mit seinem schönen Kopf und seiner leidenschaftlichen Gemütsart ein Kaffeesieder gewesen wäre. Immerhin hat sie mit der Zeit vermöge der Wundermacht der Liebe auch für seine künstlerische Persönlichkeit eine Art Verständnis gewonnen. Die Briefe aus den letzten Jahren, in denen sich der Dichter freier und selbstbewußter über sein Wesen und seine Kunst ausspricht, lassen eine geistige Gemeinschaft zumindest ahnen. Schade, daß wir aus dieser Zeit kein Bild von Antonie Wagner besitzen. Das den Briefen beigegebene jugendliche zeigt ein leidlich hübsches Mädchen mit rundem Gesicht, runden Schultern, einem küßlichen Mund und klaren Augen. Auffallend ist nur der Blick, der etwas aufmerksam

Fragendes, Forſchendes, faſt möchte man ſagen: Eiferſüchtiges hat. Die Eiferſucht war denn auch, wie es ſcheint, ihre Lieblingsbeſchäftigung, das tägliche Brot dieſer Liebe. Faſt jeder ſeiner Briefe enthält eine Beſchwichtigung in dieſer Richtung, und in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ſcheint ſie ihrem Ferdinand tatſächlich, wie er zu verſichern nicht müde wird, unrecht getan zu haben. Sie zanken überhaupt fortwährend, was man ex contrario, wie die Juriſten ſagen, aus einem Briefe ſchließen kann, den Raimund mit den Worten beginnt: „Ich zähle den geſtrigen Tag unter meine glücklichſten, denn wir haben gar nicht gezankt . . .“ Und ein andermal, ſchon in reiferen Jahren, ſchreibt er ihr, um ſie zu beruhigen: „Wir kränken uns, weil wir uns lieben.“ Das ſcheint auch wirklich der Hauptgrund geweſen zu ſein, zumindeſt ſieht man keinen anderen, die Unmöglichkeit einer bürgerlichen Verbindung ausgenommen, die das Mädchen verbittert haben mag. Trotzdem iſt auch dieſes ſcheinbar ſo idylliſche Verhältnis ein ewiger Krieg geweſen. Entweder der Dichter antwortet auf Tonis Vorwürfe, oder er macht ihr, wenn auch milderen Tones, ſelber welche. Denn auch er iſt nicht frei von eiferſüchtigen Anwandlungen, und noch mehr Verdruß macht ihr ſein Jähzorn. Die Eiferſucht iſt die volkstümlichſte Komplikation der Liebe, und auch der Zorn iſt eine populäre Eigenſchaft. So bleibt dieſes wieneriſche Paar, auch wenn es miteinander Krieg führt, durchaus in der Sphäre des guten Volksſtückes. Auf raſches Schmollen folgt eine raſche Verſöhnung; man denkt, wenn man das mit anſieht, an jenes artige Wechſelſpiel einer Molieriſchen Luſtſpielſzene: Erſt iſt ſie beleidigt, und er läuft ihr nach; dann iſt er beleidigt, und nun läuft, in entgegengeſetzter Richtung, ſie ihm nach. Aber am Ende finden ſie ſich halbwegs in einem Kuſſe. Dieſes kindiſche Spiel freilich iſt nicht mehr ſpezifiſch wiene-

risch, sondern international. Die Liebe macht nicht nur Kinder, sie macht auch aus den Erwachsenen Kinder . . .

Das Auffallendste an den Briefen ist ein bei Raimund befremdlicher, fast absoluter Mangel an Humor. Nur an zwei, drei Stellen schlägt er durch, etwa wenn er im Anschluß an die Mitteilung eines sehr vorteilhaften Vertragsabschlusses mit dem Leopoldstädter Theater von dem „Kontrakt ihrer Herzen" spricht, der, wie er hofft, keiner Erneuerung bedürfen wird. „Oder," fährt er schalkhaft fort, „hast Du Anträge von einem anderen Theater, das Dir mehr Sicherheit geben kann, weil sich der Priester als Zeuge unterschreibt? . . ." Desgleichen, wenn er die Absicht ausspricht, sich für einen „gesperrten Sitz", den er der Geliebten zu seiner Premiere überläßt, durch Küsse bezahlt zu machen; oder sich, in einem aus dem lieblichen Gutenstein datierten Schreiben, wohlgelaunt als „Haus- und Wirtschaftsdichter" unterfertigt. Im allgemeinen aber scheint der Dialektdichter Raimund die Liebe als eine hochdeutsche Angelegenheit betrachtet zu haben. Von der reizenden syntaktischen Ungeniertheit und gedanklichen Ungezwungenheit der Goetheschen „Zettelgen" an die Frau von Stein ist da keine Spur; bei Raimund ist alles wohlüberlegt, sorgfältig ausgedrückt, gefeilt, gesteigert. Man hat den Eindruck, daß er sich zu den Liebesbriefen immer erst einen „Aufsatz" gemacht hat; bei einzelnen der überaus wohlabgefaßten Gratulationsschreiben, auf die Toni besonderen Wert gelegt zu haben scheint, hat er es sicherlich getan. In anderen Briefen geht die künstlich erhöhte Prosa aus purer Geschwollenheit in Verse über und in allen herrscht ein geschraubter, übertriebener, deklamatorischer Ernst vor. Aber vielleicht ist gerade dies, trotz des scheinbaren Widerspruches, ein volkstümlicher Zug, in dem sich uns der Volksdichter gegen seinen eigenen Willen verrät. Denn auch der

Liebesbrief der kleinen Leute iſt ernſt, bitter ernſt, wie ihr Geſicht, wenn ſie tanzen. Nur Weltleute nehmen die Liebe leicht und lachen darüber — mit Unrecht.

So fließen die Schriftzeichen dieſer verliebten Epiſteln am Ende von allen Seiten zu einem geiſtigen Bilde Ferdinand Raimunds zuſammen. Und dieſes Bild gewinnt unter unſeren Blicken Leben; der Dichter ſchlägt die Augen auf, löſt ſich von dem Volksſchauſpieler, als den ihn Toni kennen lernte, und geht ſeinen eigenen abſonderlichen Weg, der ihn immer höher hinaufführt. Der „Barometermacher", der „Bauer als Millionär", der „Verſchwender", „Alpenkönig und Menſchenfeind" ſind einzelne Stationen dieſer Wanderung, auf der ihn Toni durch anderthalb Jahrzehnte begleitet. Von dem zuletzt genannten Stück hat Grillparzer einer der wenigen, die den Dichter Raimund ſchon bei Lebzeiten erkannten, geurteilt: „Hätte Raimund d r e i Stücke geſchrieben vom Werte des ‚Alpenkönigs', ſein Name würde nie vergeſſen werden in der Geſchichte der deutſchen Literatur." Die Nachwelt, die minder anſpruchsvoll iſt und ſein muß, begnügt ſich ſogar mit dem einen. Wenn aber Grillparzer Recht hat, wenn Raimunds dichteriſches Werk unvergänglich iſt, ſo iſt das auch ein Verdienſt Antoniens. Man rechnet den Kaiſern und Königen alle glorreichen Errungenſchaften an, die in ihre Regierungszeit fallen, und warum ſollte man dieſe generöſe Methode nicht auch bei den im Herzen der Dichter regierenden Frauen in Anwendung bringen? Die Literaturgeſchichte verdankt ihnen mehr, als ſich behaupten und beweiſen läßt; mehr vielleicht auch, als ſie ſelber ahnen. Denn die Ahnungsloſen ſind in dieſem Betracht die beſten, und ein ſolcher ahnungsloſer Engel war das ſchlichte Bürgersmädchen Antonie Wagner: Indem ſie der Dichter berührte, ſich ihr verband, hat er ſich dauernd mit dem Wiener Volk verbunden.

Um ein Denkmal herum

Seit einigen Jahren schon besitzt das musikalische Strauß-Lanner-Denkmal im Rathauspark ein malerisches Gegenstück, das Waldmüller-Denkmal. Ferdinand Georg Waldmüller, der liebenswürdige Maler des Vormärz, hat damit das steinerne Ehrenbürgerrecht in unserer Stadt erlangt, und der ihm dazu behilflich war, ist Josef Engelhart, eines unserer wienerischesten und echtesten Talente, ein starker Maler und, wie sich herausstellt, ebenso starker Bildhauer. Sein Werk, eine Marmorgruppe, hat auf der rechten Seite des schönen Gartens unter einer feinen, alten Platane Platz genommen und wurde seinerzeit in Gegenwart des Bürgermeisters und einer kleinen Schar kunstbeflissener Mitbürger unter Anwendung der üblichen Formen feierlich enthüllt. Es ist hübsch, einer solchen Enthüllung beizuwohnen, den Augenblick zu belauschen, wo das neue Kunstwerk die Augen aufschlägt und aus dem Geheimnis seines bisherigen verschwiegenen Daseins heraus in die Öffentlichkeit tritt. Ein Halbkreis von Zylinderhüten und Gehröcken hat sich um das vorläufig noch in Tücher eingeschlagene, ganz unförmige Gebilde aufgestellt. Der Künstler

iſt darunter, aufgeregt wie ein Kandidat — ach! wenn man Talent hat, bleibt man zeitlebens ein Kandidat — und erwartet wie die anderen das Erſcheinen des hohen Würdenträgers, dem die feierliche Enthüllung zuſteht. Endlich tritt dieſer auf; mit der Sicherheit und dem Applomb eines Mannes, der erwartet wurde, geht er zwiſchen den abgenommenen Zylinderhüten hin bis knapp an das Denkmal. Und nun erfolgt die Übergabe. Der Künſtler liefert das ihm anvertraute Werk mit ein paar geläufigen Wendungen ab, der Würdenträger übernimmt es und hält bei dieſem Anlaß eine kleine Rede, in der die Kunſt geprieſen, der „große Sohn unſerer Vaterſtadt" bis in den Himmel erhoben wird. Das iſt nur recht und billig, und es iſt nicht einzuſehen, warum nicht auch einmal, fünf Minuten lang, die Kunſt im öffentlichen Leben dominieren ſoll. Übrigens dauert es nicht fünf Minuten; denn ſchon verſtändigt ſich der Redner über die Köpfe der ihm Zunächſtſtehenden hinweg mit zwei Dienern, die ſich unbemerkt in die Nähe des verhüllten Blocks geſchlichen haben. Ein verabredetes kleines Zeichen, und die Hülle, die wie gewiſſe modiſche Frauenkleider nur durch eine einzige Agraffe zuſammengehalten wurde, fällt. Weiß und lieblich tritt der ſchneeige Marmor zutage. Und ein allgemeines Ah! begrüßt ihn . . .

Freilich, in der Kunſt handelt es ſich nicht darum, den Leuten ein Ah! herauszulocken als vielmehr, es feſtzuhalten. Der künſtleriſche Wert eines Denkmals erſchließt ſich uns nicht im Augenblicke der Enthüllung. Man muß es einſam betrachten, und aus der Nähe, nicht über eine Hecke ſtörender Zylinderhüte hinweg, um ſich ein Urteil zu bilden. Nun, das Engelhardtſche Waldmüller-Denkmal hat eine derartige nähere Betrachtung nicht zu fürchten. Der Fachmann wüßte an dem gelungenen Werk kaum etwas

Wesentliches zu tadeln; dem Laien gefällt es unbedingt, und das ist nicht verwunderlich, denn es ist gefällig. Aber diese Gefälligkeit, sonst keine Eigenschaft ersten Ranges und gar in unserer Zeit, in der das Schwerverständliche, das Eckige, Harte, Ungenießbare Trumph ist, eine beinahe verhängnisvolle Qualität, ist in diesem Falle durch den Vorwurf bedingt und entschuldigt. Waldmüller selbst, wenn er aus seinen himmlischen Gefilden herniederblickte, würde an diesem hübschen Einfall seine Freude haben, der etwas von der Liebenswürdigkeit und Unschuld seiner eigenen Einfälle hat. Schlank und aufrecht, trotz seiner sitzenden Stellung, scheint sich der Maler, um zu skizzieren, im Vorbeiweg auf einem Felsblock niedergelassen zu haben. Die Linke, die mit starken Fingern das Skizzenbuch umklammert, ist auf das linke Knie gelagert, die Rechte zückt den Kohlenstift, um einen lebendigen, eben erst erhaschten Zug auf dem Papiere festzuhalten. Aus derartigen lebendigen Zügen besteht ja das Waldmüllersche Werk, seine Bilder sind alle sozusagen aus der Notiz heraus entstanden. Er konnte nicht „auswendig" malen; darin bestand seine verhältnismäßige künstlerische Beschränktheit, und da er sich ihrer bewußt war, seine Größe. Es war also durchaus angebracht, Waldmüller mit dem Skizzenbuch in der Hand darzustellen und ihn dadurch von den anderen Wiener Malerdenkmälern zu unterscheiden. Tilgners Makart, im Stadtpark, scheint in malerischere Haltung, pompös gewandet und nicht frei von gesuchter, auf den Effekt berechneter Pose, vor das eben vollendete Bild zu treten: Seine Arbeit liegt bereits hinter ihm, er repräsentiert sie bloß. Hellmers Schindler träumt im Grünen, einen Blumenstrauß in der Hand, die Landschaft mit Dichter- und Maleraugen betrachtend: Seine Arbeit liegt noch vor ihm, er entwirft sie bloß. Engelharts Waldmüller aber ist wäh-

rend der Arbeit dargeſtellt. Die Haltung der Figur verrät bei aller äußerlichen Läſſigkeit eine gewiſſe ſprungbereite Spannung. Man ſieht, der Künſtler iſt eben daran, ſeinem Modell nicht nur einen gleichgültigen Zug unter vielen anderen abzufragen, ſonden d e n Zug, auf den es ankommt, der neu iſt, abſonderlich, und in dem ſich das Talent verrät. Und es iſt darum nicht allzu unnatürlich, wenn er, von ſeiner Aufgabe ganz in Anſpruch genommen, nicht bemerkt oder beachtet, daß er nicht allein iſt. Ein junges Bauernmädchen hat ſich, den ihr anvertrauten Bengel im Arm, in ſeine Nähe geſchlichen, um dem Maler, mit vorgeſtrecktem Hälslein neugierig und andächtig zugleich ins Konzept zu ſtarren. Dieſes Mädchen mit dem ſchlichten Kopftuch und dem rührend naiven Profil gibt der Gruppe ihren volkstümlichen Charakter, und das Knäblein, das ſie hält und das, ohne falſche Sentimentalität, der ganzen Angelegenheit auf eine ſehr entſchiedene Weiſe den Rücken zuwendet, ſetzt ihr einen humoriſtiſchen Akzent auf, wie ihn auch die meiſten Waldmüller-Bilder haben. Übrigens formt ſich dieſer Dreiklang, der als Einfall anzieht, auf eine ſehr glückliche Art zum Bilde. Die Gruppe, die den Maler in einem für ihn charakteriſtiſchen Zuſammenhang mit dem Volke darſtellt, baut ſich äußerlich ſehr geſchickt als plaſtiſche Pyramide auf, und wenngleich der Betrachter eine Zeitlang durch den Vorgang und ſeine Details gefeſſelt wird, ſo ſieht er ſich doch ſchließlich zu dem das Ganze überragenden Kopf des Künſtlers als auf die Hauptſache zurückgeführt. Dieſer Kopf iſt der Kopf eines reifen Mannes. Die Geſichtszüge ſind entſchiedener, tiefer eingegraben und mannigfaltiger als auf dem Selbſtporträt aus dem Jahre 1828, das den damals fünfunddreißigjährigen Maler darſtellt; ſie ſind aber anderſeits etwas heiterer als auf dem aus ſpäterer Zeit ſtammenden Selbſtbildnis, das

im Museum der Stadt Wien hängt. Liegt über jenem noch ein letzter Hauch von der Süße der Jugend — die freilich für Waldmüller nicht sonderlich süß war — so macht sich in jenem schon etwas von der Bitterkeit seines Alters bemerkbar. Indem der Bildhauer diese beiden Vorbilder verband, vom einen die Reife, vom anderen die Heiterkeit nahm, zeigte er uns den Mann in der Vollkraft seines Wesens. Wir sehen in ein bedeutendes Gesicht, das sich bei aller geistigen Hoheit eine gewinnende Bescheidenheit im Ausdruck gewahrt hat. Die Nase ist kräftig, genießerisch; der Mund fein und beredt; das Kinn robust, der Blick gerade, ruhig, die Stirn hoch und gewölbt, in ihrem oberen Teile beiderseits in zwei sogenannte „Musikwinkel" gegen das zurückweichende Haar einspringend. Alles in allem ist es ein Antlitz von erworbener Schönheit und natürlicher Überlegenheit, das aber aus dieser Überlegenheit nicht viel Wesens macht; das Gesicht eines Bonvivants, der zugleich ein Künstler wäre. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem verstorbenen Burgschauspieler Hartmann, die vielleicht noch mehr im Ausdruck als in den Zügen liegt, fällt auf. Wie das Gesicht des liebenswürdigen Schauspielers ist auch dieses von innen heraus humoristisch durchleuchtet und von einer innigen Daseinsfreude erfüllt. Und es wirkt so lebendig, daß man sogar das rosige Inkarnat des Originals in dem weißen Marmor zu erkennen vermeint . . .

Dieses rosige Inkarnat haben auch die Waldmüller-Bilder, die jetzt so hoch im Preise stehen und für die augenblicklich ebenso wohl die Kenner als die Snobs schwärmen. Wir besitzen in Wien eine ziemliche Anzahl dieser Bilder, und man muß sie durchaus nicht alle gesehen haben, um den Maler beurteilen zu können. Waldmüller macht von dem Vorrecht der Meister, sich zu wiederholen, ausgiebig Gebrauch. Seine Methode ist immer dieselbe, allerdings auch

immer die gute. Er malt nach der Natur, was er ſieht, wie er es ſieht, und er ſieht roſig. Schlechtausſehende Menſchen kommen auf ſeinen Gemälden faſt nicht vor, auch dann nicht, wenn ſie „Pfändung", „Der Verſehgang" heißen oder ähnliche, wenig heitere Titel führen. Bettler, Vagabunden, Arbeiter, erfreuen ſich der gleichen blühenden Geſundheit wie ſeine bürgerlichen Modelle, und die „Kloſterſuppe" wird zu unſerem Troſt an lauter kerngeſunde, prachtvoll genährte, rotbackige Kinder verteilt. Dabei waren dieſe Zufriedenheit, dieſe Behaglichkeit, dieſer Optimismus, die von ſeinen Bildern ausgehen, durchaus nicht Elemente ſeiner eigenen Natur, die nicht ohne Schroffheit und Dämonie war. Man täte dieſem Maler bitter Unrecht, wenn man ſein Weſen mit den üblichen Adjektiven der Biedermeierzeit „roſig" und „himmelblau" bebändern wollte. Er war ein zornmütiger Mann, der, wenn ihm das Blut zu Kopfe ſtieg, viel röter als roſig werden konnte, und wenn ſeine Seele himmelblau genannt zu werden verdient, ſo iſt ſie es doch nur in dem Maße als es der Himmel ſelbſt iſt, das heißt, wenn keine Wolken, ſeine Grundfarben entſtellend, über ihn hinziehen. An ſolchen grauen Verhüllungen hat es im Leben des Malers Waldmüller nicht gefehlt. Er hat eine traurige Jugend gehabt, hat ſich gegen den Willen ſeiner Eltern zur Kunſt durchgeſchlagen, hat als junger Menſch Zuckerln bemalt, um ſich fortzubringen. Wie eng die Verhältniſſe waren, in denen er aufwuchs, beweiſt ein Satz in ſeiner Biographie: „Durch ſeine Erfolge ermutigt," heißt es da, „wagte er die Reiſe nach Preßburg." Nämlich von Wien aus, und das nannte ſich ein Wagnis. Später dann allerdings hat er, mit wachſender Berühmtheit, auch das Reiſen gelernt und es zeitweiſe ſogar „gewagt", die Landesgrenze zu überſchreiten. Er iſt ungefähr ſo weit herumgekommen wie Grillparzer, das heißt,

Ferdinand Raimund

er war in Paris, London und in Italien. Zu Hauſe galt er, als Öſterreicher, durchaus nicht für einen großen Maler, aber im Ausland wurde er ſehr geſchätzt. Die Bilder, die er in Wien nicht los werden konnte und in Amerika abzuſetzen hoffte, verkaufte er auf der Durchreiſe in London ſämtlich zu ſo vorteilhaften Preiſen, daß er ſich die Reiſe nach Amerika erſparen und mit gefülltem Säckel in ſein Vaterland zurückkehren konnte, um hier nach einiger Zeit wie zuvor zu darben. Der „große Sohn" unſerer Vaterſtadt iſt bei Lebzeiten eher ihr Stiefkind geweſen und von den Gewalthabern jener Zeit entweder ignoriert oder drangſaliert worden. Er beklagt ſich darüber in ſeinem berühmten Memorandum an Schmerling ohne jede Wehleidigkeit, aber mit einer Bitterkeit und Schärfe, die im Munde des ſiebzigjährigen Mannes erſchütternd gewirkt haben müſſen. Nachdem er der Akademie faſt drei Jahrzehnte lang gegen ein Jahresgehalt von 800 Gulden gedient hat, wird er wegen allzu unabhängiger Meinungsäußerungen in bezug auf das Profeſſorenkollegium mit halbem Gehalte penſioniert. Außerſtande, von 400 Gulden jährlich zu leben, ohne Vermögen und Verſicherung für die Zukunft, iſt er, wie er in einer Eingabe an die Steuerbehörde ausführt, gezwungen, ſeiner Frau ein Modiſtengeſchäft einzurichten, um ſie für alle Fälle zu verſorgen. Dabei verliert er aber keinen Augenblick den Mut, noch auch die Arbeitsluſt, die wohl das heimliche Glück ſeines Lebens war. Er arbeitet buchſtäblich bis zu ſeiner letzten Minute. Wie Flaubert an ſeinem Schreibtiſche, ſo ſtürzt Waldmüller eines Tages, vom Schlage gerührt, an ſeiner Staffelei zuſammen. Sein Leben und ſein Sterben, ſein Charakter und ſein Temperament waren durchaus nicht biedermeieriſch.

Seine Kunſt aber iſt es. Dieſe jungen Mädchen in Atlaskleidern, dieſe roſenhaften Frauen, dieſe anmutig ver-

blühten, noch in ihrer Verblühtheit koketten alten Damen muten uns heute ebenſo biedermeieriſch an, wie die novelliſtiſchen Genrebilder mit ihrer ſanften Dramatik und die romantiſchen Landſchaften, an deren Romantik der Meiſter ſelbſt wie an alles übrige geglaubt hat. Er malt alle Frauen, als ob ſie liebenswürdig, alle Männer, als ob ſie honett wären und die Iſchler Gegend, als ob ſie im Himalaja läge. Dieſe Naivetät aber, von der ſo viel Gemütlichkeit ausſtrahlt, iſt es gerade, was die heutige Welt an Waldmüller und ſeinesgleichen bezaubert. Denn die Gemütlichkeit iſt ein Zuſtand, der nur ſolange beſteht, als man nicht weiß, wie er ſich benennt. Die heutigen Wiener wiſſen es bereits, wiſſen es ach! nur zu genau. Daher die Schwärmerei für das Biedermeiertum, die hinterher ſo romantiſche Bürgerlichkeit. Das neue Denkmal, das das Datum ſeiner Entſtehung nicht verleugnen kann, ſpricht ſie in liebenswürdiger Weiſe aus. Es iſt ein Denkmal der Gemütlichkeit in einer leider ziemlich ungemütlichen Zeit.

Alt-Wien im Spiegel

Wer ein feines Ohr beſitzt, der kann jetzt in den Geſprächen ſchöngeiſtiger Bücherfreunde immer häufiger einen alten Namen anklingen hören, der ehemals den beſten Klang beſaß und der nun, nach einer längeren Pauſe, ganz leiſe wieder zu muſizieren beginnt. Es iſt der Name Adalbert Stifters, des vormärzlichen, auch im Nachmärz vormärzlich gebliebenen Novelliſten, des Lieblingsdichters unſerer Großmütter, als ſie noch junge Mädchen und Frauen waren. Das iſt freilich ſchon lange her, ungefähr ebenſo lange, wie daß Adalbert Stifter tot iſt. Der ſanfte Erzähler iſt vor mehr als fünfzig Jahren als Linzer Schulrat auf eine ſeltſam unſanfte Art geſtorben; er ſchnitt ſich, von einem unheilbaren Leiden gemartert, mit dem Raſiermeſſer die Kehle durch. Seine feinen, blumenhaften Erzählungen mit ihren dem Schulgebrauch entnommenen Titeln: die „Bergkriſtalle", „Feldblumen" und wie ſie alle heißen mögen, wanderten dann noch eine Zeitlang durch die Hände ſchöner Leſerinnen — alle Leſerinnen wurden ſchön, wenigſtens innerlich, ſobald ſie Stifter laſen — um ſchließlich doch in einem ſtillen Winkel der Familienbibliothek in ehrwürdige Vergeſſenheit zu ge-

raten. Jetzt aber erwachen ſie dort mit einem Male zu neuem Leben. Man bläſt den Staub von den vergilbten Goldſchnittbänden, man vertieft ſich in die eine oder andere der zarten Geſchichten, die ſie enthalten, und abends, in Geſellſchaft, erinnert man ſich des Geleſenen. So kann es geſchehen und geſchieht imer häufiger, daß die liebenswürdige Tiſchdame eine Pauſe im Geſpräch mit der anmutig vorgebrachten Bemerkung ausfüllt: „Ich hab' jetzt wieder den Abdias geleſen . . . Entzückend!" oder daß einen die Teegefährtin durch die Frage: „Kennen Sie eigentlich Stifters Schilderungen ‚Aus dem alten Wien?' in Verlegenheit bringt. Denn die Wenigſten werden auf dieſe Erkundigung mit einem vernehmlichen Ja! antworten können, und es wird ſogar welche geben, die ihr ein grundſätzliches Nein! entgegenhalten werden, da ſie es nicht für zeitgemäß erachten dürften, ſich jetzt mit Stifter zu beſchäftigen und von Alt-Wien zu träumen, der im Meer der Zeiten ſo tief verſunkenen Stadt. Aber vielleicht iſt es gerade die Verſunkenheit Vinetas, die den Blick des Träumers anzieht. Alt-Wien iſt ſehr beliebt in Neu-Wien und dieſe Beliebtheit iſt im Kriege zu einer ſchmerzlich leidenſchaftlichen, ebenſo ſehnſuchtsvollen als hoffnungsloſen Liebe aufgeblüht. Die fünfhundert Aufführungen des „Dreimäderlhauſes" bewieſen das in ihrer Art und die Rückkehr zu Stifter beſcheinigt es gleichfalls. Sie vollzog ſich mitten im Kriege, der ſie verneint und doch bedingt. Denn auch hier mag das Geſetz vom ſeeliſchen Gegenſatz walten. Stifter, der friedlichſte aller Novelliſten, iſt jetzt ſehr zeitgemäß — weil er es nicht iſt . . .

Man ſoll ſich übrigens nicht beſſer machen, als man iſt, und ſo will ich es lieber freimütig eingeſtehen, daß mein Urteil über Stifter durchaus nicht auf einer umfaſſenden Kenntnis ſeiner Werke beruht. Aber es gibt Schriftſteller,

die man aus ihren „Ausgewählten Schriften" besser als aus ihren „Gesammelten Werken" kennen lernt, und es mag sein, daß Stifter zu ihnen gehört. Seinem schriftstellerischen Lebenswerk ist, im guten Sinne, wie auch vielleicht in einem minder guten, eine gewisse Eintönigkeit eigen. Mit Ausnahme zweier Romane, die nicht viele zu Ende zu lesen die Geduld gehabt haben dürften, und eines dramatischen Planes, den er zu seinem und wohl auch zu unserem Glück nicht zu Ende entwickelt hat, verfaßte er im Laufe eines Vierteljahrhunderts eigentlich nur eine einzige längliche Reihe von Novellen. Seine Gedichte zählen kaum mit, und seine sonstigen Schriften laufen nur so neben den Novellen her. Aber freilich, indem sie neben ihnen herlaufen, helfen sie diese erläutern, was besonders von den unter dem Titel „Aus dem alten Wien" zusammengefaßten kleineren Aufsätzen gilt. Das Alt-Wienerische ist ja die eigentliche Grundfarbe von Stifters Wesen, die allenthalben durch seine zarten, dabei aber doch leidenschaftlich bewegten novellistischen Gemälde durchschimert. Auch wo er, wie beispielsweise im „Kondor", das scheinbar Wildeste wagt, ein junges Mädchen im Luftballon auffahren und ihren Liebhaber, einen jungen Maler, vor Verzweiflung in die äußerst entlegenen Kordilleren fliehen läßt, ist und bleibt die Geschichte wienerisch.

Darum ist es so hübsch, sich von dem alten Erzähler in Alt-Wien, das er sehr genau kannte, ein wenig umherführen zu lassen. Er geht dabei, seiner etwas schulmeisterlichen Art entsprechend, äußerst methodisch vor und läßt uns vor allen Dingen von der Höhe des Stephansturmes einen Überblick über die damalige Stadt gewinnen. Hierauf begleitet er uns durch das Gewirr der Straßen, über den Gartenring der Basteien und hinaus in die Vorstadt. Auch unternehmen wir einige belehrende Ausflüge in den Prater,

ins Gelände, deſſen weiter, faltiger Mantel die alte Stadt umhüllt. Als einem rückſchauenden Propheten, der auch der Dichter zuweilen iſt, hat es Stifter vorzüglich mit dem zu ſeiner Zeit ſchon entſchwindenden oder verſunkenen älteren Wien zu tun. Das Wien von 1844 iſt für ihn nämlich das moderne, und er ſchreibt, wie er in einer kleinen Vorrede ausführt, hauptſächlich für jene, die noch das ältere gekannt haben. „Die im alten Wien fröhlich waren", ſagt er, mit einer leiſen Biedermeierwehmut, „werden die harmloſen Dinge, welche in dieſen Blättern folgen, anſehen wie die ausgebleichte Schleife einer Geliebten, die jetzt alt geworden iſt und von der ſie nicht einmal wiſſen, wo ſie ſich befindet." Was uns betrifft, ſo haben wir dieſe Geliebte eben ſo wenig, wie ihre Adreſſe, jemals genauer gekannt, wir kennen ſie höchſtens aus dem Bilde, das ihre Staub gewordenen Züge freundlich ſpiegelt. Aber welch' ein märchenhaft abgeſchiedenes Wien iſt dieſes längſt verſtorbene, an das in Stifters Buch nur noch die alten Namen erinnern. Da gibt es eine Gegend „Im Elend", von der ſpäteren Zeughausgaſſe bezeichnet, und einen „Katzenſteig", an deſſen Stelle „jetzt" — nämlich 1844 — „die prächtige Seitenſtettengaſſe getreten iſt." Das Lugeck, „jetzt ein kleiner Platz in der Stadt", gedenkt noch der Zeiten, wo ſich an ſeiner Stelle „eine Warte in der Stadtmauer gegen das gefährliche Ungarn hin" befand, der Graben iſt vor noch nicht allzu langer Zeit ein richtiger Graben geweſen, der Stephansplatz hält noch die Erinnerung an den ehemaligen Friedhof feſt, und Maria am Geſtade liegt noch wirklich „am Geſtade". Daneben aber blickt in die Beſchreibung auch ſchon das werdende, das neue Wien hinein, die hoch aufgeſchoſſene Enkelin, deren junge Bruſt bereits ihr Mieder zu ſprengen droht, neigt ſich ſichtbarlich über das Bild der Großmutter. In ſeiner äußerſt gewiſſen-

haften Schilderung aus der Vogelperſpektive des Stephansturmes vergißt Stifter nicht, auch der enteilenden Rauchwolken Erwähnung zu tun, die ein ins Gelände hinausdampfender Eiſenbahnzug am Himmelsrand aufſchweben läßt. Dieſes Bild verkörpert ihm die neue Zeit; die „dampfenden", „ſchnaubenden" „Feuerroſſe", deren alles zermalmendem, raſendem Lauf ſich „nur der Flug des Vogels vergleichen läßt" — fuhr die Südbahn Anno 1844 wirklich ſo raſch? — nötigen ſeinem ängſtlichen, altöſterreichiſchen Dichtergemüt wiederholt die ärgſten Schauder ab. Auch in der Einleitung ſeines ungemein reizvollen Aufſatzes über den Prater kommt er darauf zurück und erwähnt im Vorbeigehen die gleichfalls „endloſe Wagenreihe" der Kaiſer Ferdinands-Nordbahn, deren Menſchenfracht obgedachte „Feuerroſſe" willens ſcheinen, in das Marchfeld „oder gar nach Brünn" zu entführen. Dieſes „oder gar nach Brünn" des treuherzigen alten Schriftſtellers iſt entzückend; es erſetzt, in einer naiven Verkürzung, ein ganzes langes und langweiliges Buch über Alt-Wien.

Eine der anmutigſten Beſchreibungen in Stifters Schrift über das alte Wien iſt jene des Tandelmarktes, des alten nämlich, der keineswegs wie der einer jüngeren Generation erinnerliche ſich nächſt der Roßauer Kaſerne befand, ſich vielmehr auf dem Glacis am rechten Wienufer zwiſchen Karlskirche und Heumarkt erſtreckte. Es mag dies ein Thema geweſen ſein, das unſeren Voreltern keineswegs der künſtleriſchen Betrachtung wert erſchienen ſein und Stifter zu ſeiner Zeit die etwas zweifelhafte Bezeichnung eines „Realiſten" eingetragen haben mochte. Übrigens iſt er das innerhalb gewiſſer Grenzen wirklich, zumindeſt, was die gewiſſenhafte, nur allzu gewiſſenhafte Feſthaltung und Aneinanderreihung von Wirklichkeitselementen anbelangt. Seine künſt-

leriſche Erziehung, die eine Selbſterziehung war, mag dazu beigetragen haben. Wie Goethe und wie Gottfried Keller kam auch Stifter von der Malerei her, er ſah die Welt aus Maleraugen an und hielt das Geſchaute in einem poetiſchen Gemüte feſt. Aber wie das damalige Wien ſich in einem Übergang befand, ſo iſt auch Stifter, der es uns ſo treuherzig abſpiegelt, eine Übergangserſcheinung, und auch bei ihm wölbt ſich über dem beginnenden Realismus der Eiſenbahnzeit ein noch vormärzlich blauer Himmel, der alles Häßliche in Duft auflöſt. Sein Optimismus hat etwas ſchlechthin Bezauberndes, zugleich freilich auch etwas, was uns leiſe lächeln macht, wie jenes „oder gar nach Brünn". Stifter glaubt an eine mählich fortſchreitende Erziehung des Menſchengeſchlechtes nach einem vorbeſtimmten Erziehungsplan, der ſich in Jahrtauſenden, vielleicht auch erſt „in Jahrmillionen" vollenden müſſe. Die Welt iſt ihm, dem Privatlehrer und ſpäteren Schulrat, ein einziges großes Schulhaus, darin der liebe Gott als der Herr Direktor waltet. Wie bunt es auch die Rangen treiben mögen, er verliert nie die Geduld und iſt felſenfeſt davon durchdrungen, daß ſie am Ende doch das Ziel der Klaſſe in einer die Schöpfung zufriedenſtellenden Weiſe erreichen werden. „Die Welt wird immer ſchöner und großartiger — es iſt f a ſt betrübend, ſterben zu müſſen," ſagt er einmal, und wie reizend fromm, wie liebenswürdig gottergeben klingt dieſes „faſt". Eine ungemeine Daſeinsfreude zieht ihn ins Leben hinein, das er uns dann, verwandelt, in ſeinen Schriften mitteilt, und die innigſte Liebe ſchlägt eine Brücke aus ſeinem Innern zu den Dingen dieſer Welt, auch zu den kleinſten. Auch wenn er über den Tandelmarkt ſchreibt, geht er, wie er dem Leſer in der Einleitung ſeines Aufſatzes geſteht, „mit einer Art Ehrfurcht" an die Arbeit. Er macht ſich nach allen Richtungen hin aufs Gewiſſenhafteſte mit dem

Tandelmarkt vertraut und beschreibt ihn dann mit geradezu homerischer Exaktheit. Er schildert uns die humoristische Episode eines Mannes, der ein Paar alter Stiefel probiert, die ihm jedoch zu eng sind, so daß er den angezogenen nicht mehr herunterbringt — „und der Tandlerbube muß ihm denselben herabreiten", er wiegt ein altes Römerschwert in der Hand, das wahrscheinlich gar kein richtiges Römerschwert ist, sondern „aus irgendeinem Komödienhause stammt", aber er fragt niemand, denn „so lang ich es dafür halte, ist es echt", und er hat für jeden Kram ein gutes Wort, bis herunter zum „Geschlecht der Öfen". Manchmal entzündet sich auch seine Phantasie an einem menschlichen Vorgang, den er zu beobachten Gelegenheit hat, oder es fliegt ihm unversehens eine kleine Geschichte zu, wie etwa die von dem hohen Militär, der im Besitz eines Bankguthabens starb, das sich nach seinem Tode als bereits behoben herausstellte. Man verdächtigt seinen redlichen Kammerdiener, bis man schließlich auf den barocken Einfall gerät, den alten Herrn exhumieren zu lassen, um nachzusehen, ob er das Geld nicht vielleicht in seinem Waffenrock, in dem er seine letzte Ausfahrt unternommen hat und begraben wurde, bei sich trägt. Aber, o Schrecken! Der Tote liegt nackt im Sarge, der Waffenrock ist ihm vor der Beerdigung von frevlerischer Hand vom Leibe gezogen worden. „Ob man den Täter schließlich entdeckt hat oder nicht, weiß ich nicht", fährt Stifter in seiner Erzählung fort, „aber den Waffenrock fand man — o Wunder! — eines Tages auf dem Tandelmarkt und das Geld steckte noch darin, so daß auch der redliche Kammerdiener entlastet war" . . . So klein die Geschichte ist, so ist doch der ganze Stifter darin enthalten, seine Weltanschauung, seine Güte, die rosige Gesichtsfarbe, die fast alle Geschehnisse bei ihm annehmen. Auch daß er sich um den Dieb nicht weiter kümmert, sondern ihn wie

eine Staubflocke im Weiterſchreiben vom Papier wegſtreicht, iſt für den alten Herrn charakteriſtiſch. Das Böſe ſtört ihm ſichtlich das Konzept, Verbrecher beeinträchtigen den Lehrplan, und darum werden ſie vom Herrn Lehrer einfach „hinausgeſtellt", auf daß der Unterricht der Guten ſeinen Fortgang nehme.

Der Lehrer nämlich ſitzt dem alten Herrn allerwege im Genick und gibt ſeinem Vortrag jenes Mild-erzieheriſche, jenen Lavendelduft von Erbaulichkeit, der ſeine Proſa ſo eigenartig würzt. Seine Aufſätze ſind verklärte Schulaufſätze, man ſpürt allenthalben die Dispoſition durch und die ängſtliche Bemühung, ſie einzuhalten, gleichgültig, ob Stifter einen Gang durch die Katakomben der Stephanskirche oder durch die frühlingshelle Wiener Umgebung beſchreibt, ob er manierlich, faſt in der Form einer Chrie, vom „Wiener Wetter" berichtet oder, aus der Lehrerperſpektive, das Leben und Treiben dreier eingewanderter Wiener Studenten, die auf der Landſtraße Wohnung genommen haben, mit nachſichtigem Humor beſpricht. Auch die unſchuldigen Scherze, die er einflicht, erinnern an die Schule, ſo zum Beiſpiel jenes harmlos-übermütige Geſchichtchen von dem jungen Grafen Braun, der auf der Schulbank hinter dem langen, fadenſcheinigen Studioſus Springer und neben dem ausgelaſſenen Pfeiffer ſitzt. Der hochgeborene Graf ißt während der Unterrichtsſtunde Weichſeln, und „während er die Kerne durch eine Papiertüte in Springers Rocktaſche gleiten läßt", ſteckt er „die Stengel künſtlich und mühſam in die lange, lockere Rückennaht des Springerſchen Rockes, wodurch dann der Beſitzer leider wie ein ſchmächtiger, herabgekommener Eber voranſaß, mit der dünnen, paliſadenartigen Reihe der Rückenborſten, die ſich wie ein Fächer ernſthaft ſträubten, ſobald er ſich niederbückte, um einen bedeutungsvollen Satz nachzu-

schreiben, die sich aber sogleich wieder ruhig neigten und wagrecht wegstanden, wenn er sich der Länge nach aufrichtete und horchte . . ." Auch in seinen Urteilen und Vorurteilen ist Stifter ein Lehrer, der zwar für die Dummenjungenstreiche der Menschheit ein nachsichtiges Lächeln hat, dem aber jede gewaltsame Störung des Unterrichtes im Tiefsten verhaßt ist. Wenn er auf die französische Revolution, das rote Schreckgespenst der Metternichschen Aera, zu reden kommt, so möchte er an dem Fortschritt der Menschheit schier verzweifeln. „Oder gibt an Gräßlichkeit und Ausschweifung die französische Revolution irgendeiner Tatsache der früheren Zeit etwas nach?" läßt er sich aus diesem Anlaß vernehmen. Den Krieg aber, den er in diesem Zusammenhang gleichfalls in Betracht zieht, nennt er vollends ein „Unding der Vernunft". Doch tröstet er sich und uns damit, daß „solche Szenen der Weltgeschichte mit der Zeit Gottlob seltener werden . . ." Geschrieben 1844.

Dieser Optimismus, der am Ende alle schwarzen Wetterwolken rosig überhaucht, wirft seinen Widerschein auch auf die leibliche Physiognomie des Dichters. Wir machen uns ja, wenn wir einen liebenswürdigen Schriftsteller lesen, gern ein Bild von seinem körperlichen Menschen und selten wird dies Bild so freundlich mit dem von Künstlerhand überlieferten übereinstimmen wie bei Adalbert Stifter. Ein behäbiges altösterreichisches Gesicht hebt sich aus steifen Vatermördern bescheiden, aber auch fest hervor. Das blonde Haar ist sittsam gescheitelt und artig über den Kopf gestrichen, so daß die breite Stirn bedeutend wie unter einer Bogenwölbung darunter hervortritt. Ein moosartiger Backenbart dehnt das Antlitz ein wenig übermäßig in die Breite — ein Fehler, den es mit mancher Stifterschen Erzählung gemein hat — und entblößt, seitlich zurückweichend, das behagliche

Untergeſicht, das würdige Kinn. Der feinlinige Mund iſt gefaßt und beredt, die Augen blicken milde, die Geſichtszüge ſind wie von einer ſchimmernden Güte übergoſſen. So blickt uns das Bildnis Adalbert Stifters an, den ſein Biograph den „größten öſterreichiſchen Proſadichter" nennt. Ob er ſelbſt, der gern von ſeiner „ſchwachen Feder" redet, über dieſe Bezeichnung nicht erſchrocken wäre, bleibt fraglich. Weit mehr in ſeinem Sinne dürfte ſich Stifters Stellung im ſchönen Wienerwalde unſerer Dichtung mit einer lieblichen Anhöhe, etwa dem von ihm ſo überaus geliebten Tulbinger Kogel, vergleichen laſſen. „Außer dem Gipfel des Schneeberges," meint er, „wird es wenige Punkte geben, von denen eine ſchönere Ausſicht iſt . . ." Und dann beſchreibt uns ſeine ſchwache Feder dieſe Ausſicht auf das artigſte, in einem Stil, der immer exakt und reinlich, wenngleich zuweilen etwas hölzern iſt. Aber iſt nicht auch eine Geige von Holz und klingt ſie nicht trotzdem wunderbar, wenn ein redlicher Meiſter darauf ſpielt? In den Stifterſchen Schriften iſt eine feine Muſik enthalten, die wie Geigenton den Sinn bezaubert und das Herz beglückt. Sie war durch Jahrzehnte faſt verſtummt, jetzt klingt ſie wieder, weil man ihr wieder lauſcht. Ihre Tonfolgen ſind in einem leiſen Anſchwellen begriffen, und wer weiß, ob in den nächſten Jahren der Name Adalbert Stifters nicht berühmter als vor einem halben Jahrhundert und Alt-Wien nicht lebendiger ſein wird als das allerneueſte.

Scholz

In alten Wiener Wohnungen, in denen noch die Pietät gebietet, und in den ganz neuen, in denen sie durch den gefühlvollen Tapezierer, der für das Biedermeierische schwärmt, ersetzt wird, begegnet man zuweilen einem fidelen Stich aus den Dreißiger- oder Vierzigerjahren des vorigen Jahrhunderts, auf dem ein feister und behender Mann laufend dargestellt ist. Darunter steht in verschnörkelter Schrift: Wenzel Scholz, und wir wissen, daß das ein Komiker, nein, der Komiker des Vormärz war. Aber wenn wir es nicht wüßten, wir würden es dem Bilde ansehen, das auf den ersten Blick humoristisch auf uns einwirkt. Alles darin ist komischer Kontrast. Wir sehen einen hurtigen und dicken Mann, gebaucht wie ein altväterischer Krug, und mit einem Kopf wie eine Kegelkugel. Der Mann hat ungeheure, keulenförmige Extremitäten, und daran baumeln ganz kleine Hände und zierlich gefesselte Füße, richtige Kavaliershände und -Füße. Das Haar ist in die Stirn und über die Ohren gestrichen, so daß das natürlich dumme Gesicht noch um ein Erkleckliches beschränkter aussieht. Aber die kleinen Maulwurfsäuglein sehen sehr pfiffig auf die sie umgebende Dumm-

heit des übrigen Geſichtes als auf eine Maske, die ſie ſich zurechtgemacht haben. Derſelbe heitere Kontraſt in der Kleidung dieſes Hausknechts im Sonntagsſtaat: ein offenbar geſchenkter Frack, der viel zu lang, und Beinkleider, die viel zu kurz geraten ſind; eine dicke Krawatte, deren Zipfel im Winde flattern und die genau wie Eſelsohren ausſehen, von denen das eine ſchief, das andere gerade ſteht; ſchließlich ein ganz komiſcher Zylinder, der nach oben breiter wird und einem Kochtopf ähnelt. Da habt ihr Scholz, den Komiker. Er war ein geborener Luſtigmacher, das ſieht man ihm an. Alles iſt rund wie ein Geſicht im Lachen: rund der Kopf, der Bauch, die Hände und das Knie. Ja, ſogar der Name iſt rund, kurz und dick, in Druck und Schrift ebenſo hoch als breit, und wenn wir ihn ausſprechen, ſo rollt er wie eine Kugel über die Zunge.

Die Beſitzer dieſes hübſchen Stiches werden ihn umſo zärtlicher und liebevoller betrachten, als der darauf dargeſtellte altwieneriſche Luſtigmacher ſeit mehr als ſechs Jahrzehnten tot iſt. Sechzig Jahre — das iſt nach der Theaterzeitrechnung ſchon die prähiſtoriſche Zeit. Zehn Jahre dauert die Neuzeit, zehn das Mittelalter, ebenſo lange das Altertum, und was früher war, taucht im Dunkel der Sage unter. Daraus kann man ermeſſen, wie groß dieſe ſagenhafte Komik geweſen ſein mag, über deren Geheimnis und Weſen wir heute ſo gut wie nichts mehr wiſſen. Nichts iſt ſchwerer zu analyſieren als das Lachen, denn es ſtirbt, während wir es unterſuchen. Und nun gar ein geſtorbenes Lachen! Was wiſſen wir davon? Allenfalls können wir aus den noch vorhandenen Rollen dieſes großen Komikers auf die Konturen ſeines Talents ſchließen, gleichwie man die Form der vorſintflutlichen Tiere und Pflanzen aus ihren Abdrücken im Geſtein herausliest. Er trat zum erſtenmal als Bedienter in einem Goldoniſchen Luſtſpiel vor die Wiener und exzellierte

ſpäter in den Neſtroy-Stücken, als Schuſter Knieriem, als klaſſiſcher Hausknecht im „Jux" und als wütender Schloſſer im „Zerriſſenen". Er ſpielte den guten, dummen, dicken Kerl — das, was man auf Wieneriſch eine Wurzen nennt, das iſt ein Subjekt, deſſen Beruf es iſt, betrogen zu werden. Iſt er ein Bedienter, ſo wird er dafür außerdem auch noch geprügelt, in den höheren Ständen verwandelt ſich dieſe Buße in ein lediglich materielles Bluten. Eine Wurzen ſcheint Scholz auch im Privatleben geweſen zu ſein, wenigſtens wiſſen wir von ihm, daß er ſich um eine Erbſchaft betrügen und ſein Lebtag vom Direktor Carl ausbeuten ließ. Neſtroy war ſein Gegenſtück. Vertrat Scholz die kugelrunde, ſo repräſentierte Neſtroy eine andere Art von Komik, die man die ſpindeldürre nennen könnte. War Scholz mit dem Bauche komiſch, ſo war es Neſtroy mit dem Gehirn; wurde jener wegen ſeiner allzu großen Vertrauensſeligkeit betrogen, ſo wurde dieſer belacht, weil er ſo mißtrauiſch war. Im „Zerriſſenen" rangen ſie miteinander, Scholz und Neſtroy, der Kapitaliſt und der Schloſſer, und dieſes Ringen kann man auch ſymboliſch verſtehen. Tatſächlich rangen ſie ja ihr Lebtag miteinander um die komiſche Palme, die natürlich keine Palme iſt, ſondern höchſtens eine Peterſilie, und wenn ſie rangen, ſo lachten die Wiener der Backhändelzeit, daß die Kuliſſen wackelten und der Kronleuchter zitterte. Dabei waren dieſe komiſchen Widerſacher eigentlich Verwandte, denn ſie ſtammten beide von der italieniſchen Komödie her. Scholz war Arlechino, Neſtroy war Brighella, das iſt der Kerl, der betrogen wird, und der Kerl, der betrügt. Wie denn überhaupt das Wiener Volksluſtſpiel ſtark von den italieniſchen Masken beeinflußt iſt. Nicht umſonſt haben die Italiener jahrzehntelang in den Wiener Theatern gaſtiert. Und ganz beſonders, was das Luſtſpiel betrifft, zu dem das Germanentum ja überhaupt

weder die aktive noch die paſſive Eignung beſitzt, ſo kann man ſagen, daß es aus Paris über Venedig nach Wien gereiſt iſt. Hier gefiel es ihm ſehr, aber es hat zuviel Mehlſpeiſen gegeſſen, und aus dem zieren Ding iſt eine dicke Bürgersfrau geworden — der Schwank.

Molière heißt es auf Franzöſiſch, Goldoni auf Italieniſch, und auf Wieneriſch ſchreibt ſich das Wort Neſtroy. Es iſt dasſelbe Talent, nur der Auftraggeber war ein anderer. Bei den Franzoſen war der Auftraggeber Ludwig XIV., in Wien war es das Volk, das lachluſtige Wiener Volk. Die Luſtigkeit hat nicht darunter gelitten; vom Standpunkt der Luſtigkeit kann der „Zerriſſene" ruhig neben Molières „Miſanthrop" beſtehen. Ja, es könnte ſogar ſein, daß man ſich bei der Wiener Dialektkomödie beſſer unterhält. In jedem Fall: Wenn irgend etwas ein wurzelechter Trieb des Wienertums, ſo iſt es dieſe Gattung Humor. Scholz iſt für die Wiener Art eben ſo charakteriſtiſch wie Mozart. Muſik und Humor — es ſind ja nur zwei verſchiedene Verſuche nach demſelben Ziele hin: den Lärm des Lebens in Harmonie zu wandeln. Dieſe Echtheit des kugelrunden Komikers erklärt auch ſeine ungeheure Beliebtheit, die noch die vierte Generation nach ſeinem Tode ergreift. Denn nicht nur die Wienerinnen, auch die Wiener ſehen ſehr gerne in den Spiegel, und ganz beſonders, wenn ſie lachen. Und das ſind unſere Komiker von altersher: Spiegelbilder unſerer Heiterkeit. Der eine, Scholz, gelangt auf dem Wege eines ungeheuren Behagens dazu, das kontagiös iſt wie die Peſt, der andere, Neſtroy, auf dem Wege des gleichfalls echt wieneriſchen Raunzens. Das Reſultat iſt in beiden Fällen dasſelbe: Am Ende wird gelacht. Wie geſund übrigens dieſe unſere komiſche Tradition iſt, das merkt man am beſten daran, wie jeder einzelne immer wieder erſetzbar iſt und auch erſetzt

wird. Es ist wie bei einem gesunden Baum: Schneidet einen Ast ab, und es wachsen zwei nach. Denn in Wirklichkeit leben Scholz und Nestroy heute noch, und alle unsere Komiker, mit denen Wien bis in die letzte Zeit gesegnet war wie keine andere Stadt (und wahrhaftig! es ist ein Segen!), lassen sich auf jene zwei Typen des Vormärzes zurückführen: auf den kugelrunden und den spindeldürren Spaßmacher. Auf der einen Seite stehen Thimig, Blasel, Tewele, Straßmeyer, die in gerader Linie von Scholz abstammen, in der anderen stand vor allen Maran. Nur Girardi läßt sich nicht recht unterbringen. Aber da fällt einem ein, daß sich auch Ferdinand Raimund in die Familie des italienischen Harlekin nicht recht einfügen lassen will. Girardis graziösere Komik mit den sentimentalen Anwandlungen im letzten Akt weist in der Tat auf Raimund zurück. Der Valentin war seine beste Rolle. Scherer nennt den Valentin, diesen wienerischen Figaro, eine Verklärung des Hanswurfts. Das ist auch Girardi. Man könnte von ihm sagen, daß er ein Raimund ist, der sich aufs Schauspielerische beschränkt hat . . .

Also Scholz und Nestroy leben. Der Kugelrunde und der Spindeldürre machen uns noch heute lachen. Allerdings ist zu bemerken, daß der Spindeldürre den Jahren besser standhält, als der Kugelrunde, der in unser heutiges Kostüm nicht mehr recht hinein passen will. Vielleicht, weil die Schlankheit heute überhaupt modern ist, bei Möbeln, Frauen und Komikern. Oder weil wir doch feinere Nerven und kultiviertere Sinne haben, als die Lacher von damals, die so oft Beleibtheit mit Humor verwechselten. Der Irrtum ist übrigens historisch erklärlich: Weil Harlekin nebst anderen üblen und lächerlichen Gewohnheiten auch die der Gefräßigkeit besaß, glaubte man bald, daß jeder Gefräßige ein Harlekin sei. Gefräßigkeit gibt sich äußerlich durch einen Bauch kund, und so

begründet ſich die Wirkung jener Bauchkomik, für die unſere Altvordern mehr als wir Heutigen zu ſchwärmen vermochten. Uns ſteht die Skelettkomik des analyſierenden Verſtandes jedenfalls näher. Ihr vornehmſter Vertreter war Maran. Auch er ſpielte ja den dummen Kerl. Freilich, er ſpielte ihn klug.

Das aber iſt der Unterſchied. Scholz war eine Epoche und auch Maran war gewiſſermaßen eine: die Komik des Bauches und die der Nerven; die gemütliche und die zerebrale. Bei der alten Art wurde man fetter, allein der riegelſame Humor eines Scholz wäre heute vielleicht unerträglich; er ſetzte ein anderes Wien voraus, ein Wien der Baſteien, der engen Gäßchen und des Abſolutismus. Lauter Dinge, die ſich ſehr hübſch ausnehmen auf den lieben alten Stichen, um die uns aber nicht gerade bang ſein muß. Die Gegenwart iſt auch nicht zu verachten, und wir verſtehen zu lachen, wenn wir auch über anderes und anders lachen. Freilich, das Leben um die Theater herum iſt, ſeit Scholz über die Bühne rollte, härter, ernſter und unfreundlicher geworden. Man merkt das daran, wie raſch das Lachen in den Geſichtern ausgeht, ſobald der Künſtler ſeinen letzten Witz gemacht hat und der Vorhang unten iſt. Die Leute ſtehen lachend auf, gehen ſchmunzelnd hinaus, aber ſchon in der Garderobe ſtirbt das nur für einen Abend ausgeborgte Lächeln. Und wenn ſie erſt auf der Straße ſind, haben ſie auch ſchon alle ihre gewöhnlichen ſtumpfen, ernſten oder beſorgten Mienen. Gewiß, die Komiker haben heute einen viel ſchwereren Stand: Unſere älter und müder gewordenen Geſichter geben das Lachen nicht mehr ſo willig her. Und wenn wir da von der märchenhaften Luſtigkeit jener fernen Scholz-Zeit hören, ſo können wir den Verdacht nicht ganz los werden, daß man damals in den Theatern nur deshalb um ſo viel lauter lachte, weil ſchon die Gaſſe um ſo viel fröhlicher war.

J. G. Waldmüller

Matras

In der Honoratiorenecke des Zentralfriedhofes, dort, wo an schön geschwungenen, kiesbestreuten Pfaden die Ehrengräber unserer großen Toten liegen, hat sich längst ein neuer stiller Gast zu dauerndem Aufenthalte angesiedelt: Josef Matras, der Liebling der Wiener von anno dazumal. Man hat bei dieser Gelegenheit, wie allgemein üblich, wieder viel von ihm gesprochen, seine Rollen zitiert, Anekdoten erzählt, und ein Abglanz jener großen Heiterkeit, die er entfachte, ist über alle Gesichter gegangen, wie der Widerschein eines fernen ungeheuren Brandes. „Ah! Matras!" sagten die älteren unter den Wienern, und versanken gleich in einer Flut von heiteren Reminiszenzen. Wir jüngeren, denen es nicht mehr vergönnt war, ihn selbst zu sehen, hören neidisch und wohl auch etwas mißtrauisch zu. Worin sie eigentlich bestand, diese sagenhafte Komik? Die Formel des verlorenen Lachens wollen wir wissen, seine chemische Zusammensetzung, das Geheimnis der Mischung. Aber das kann uns niemand mehr sagen. Was ein Schauspieler war, läßt sich ja nie völlig genau feststellen und wird sich nicht feststellen lassen, solange nicht der Kinematograph und das Grammophon zu einem

einzigen Apparat verſchmolzen, das Leben mit mathematiſcher Präziſion feſthalten. Das eben iſt das tiefſte und ſchmerzlichſte Geheimnis dieſer merkwürdigen Kunſt, daß ſie uns fortwährend unter den Händen ſtirbt. Wenn wir applaudieren, ſo iſt es eigentlich immer ſchon ein Leichenbegängnis. Dennoch kann man ſich von Neſtroy, von der Gallmeyer, ſogar vom fernen Scholz noch eher einen Begriff machen als von Matras, der doch eigentlich erſt ſeit dreißig Jahren tot iſt. Neſtroy lebt in ſeinen Schriften weiter, die Gallmeyer in den Äußerungen ihres ungeheuren Temperaments, das überall ſeine Spuren hinterlaſſen hat. Die ſchärfere Art dieſer beiden gleicht in ihrer Wirkung einer Säure, die, ausgeſchüttet, einen Fleck hinterläßt, der mit den Jahren tiefer wird und ein Mal in der Gegenwart bildet. Auch Scholz hat einen Fleck hinterlaſſen — einen Fettfleck, der mit der Zeit immer breiter zerfließt. Matras aber muß wie der Wein geweſen ſein, der echte nämlich, der keine Flecken macht . . . Seine Komik iſt heute auf exakte Weiſe kaum noch zu erweiſen.

Oder doch vielleicht? Man kann die Eigenſchaften eines Künſtlers nämlich auch aus den Qualitäten ſeines Publikums errechnen. Und da fällt bei Matras wohl allerhand auf. Zunächſt, daß er keine Feinde hat. Es gibt Leute, denen die Gallmeyer zu gemein, Neſtroy zu zyniſch, Scholz zu beſchränkt war; es gibt keinen, der Matras im Rahmen ſeiner beſonderen Begabung nicht ohne jede Einſchränkung gelten ließe. Das ſcheint für ſeine liebenswürdige, verträgliche Allerweltskomik durchaus bezeichnend. Ferner: Er war ein Dialektſchauſpieler, für den das Volk ebenſo unbedingt wie die Gebildeten ſchwärmten. Die Gallmeyer machte die Menge lachen — verſtanden haben ſie eigentlich nur die Intellektuellen; über Scholz im Gegenteil lachten auch die Ge-

bildeten, wohlgemerkt! sie lachten auch — verstanden aber hat ihn nur das Volk. Matras hatte und beherrschte beide Lager. Weiters: Sein Name gilt eigentlich nur in Wien: hier aber ist er unsterblich. Von Garrick spricht man auch bei uns, von Talma auch in Preußen, von Mitterwurzer auch in Amerika: von Matras wird man immer nur in Wien, aber in Wien auch immer sprechen. Seine Unsterblichkeit ist wie sein Genie war: lokal begrenzt. Endlich: Was blieb von seiner Kunst im Publikum? Der Rückstand? Nun, es blieb ein Schmunzeln. Von Nestroy haftet in jedem, der uns von ihm erzählt, ein bitteres Wort, von der Gallmeyer ein rascher Laut, eine geistreiche Geste: von Matras blieb ein Schmunzeln. Da erzählt uns einer von ihm, der ihn selbst gesehen hat, spricht von seinen Rollen, von „Mein Leopold", in welchem Stück er den guten, dummen Schuster Weigl gab, von der Posse „Im Tiergarten", wo er das Kind so komisch wiegte, von seinem „Er und ich", von seinem „Tipferl auf dem i", und verstummt schließlich, und seine Erinnerungen enden in ein tiefes, glückliches, lang andauerndes Schmunzeln. Mit wem immer man von Matras spricht, man wird schließlich auf dieses für ihn bezeichnende Schmunzeln kommen. Es ist das Lachen von ehemals, der letzte Reflex einer schon fernen Heiterkeit. Was aber Schmunzeln heißt, das weiß man nur in Wien. Das Wort mag auch in Deutschland angewendet werden, die Sache kennt man nur bei uns. In Norddeutschland lacht man oder macht ein seriöses Gesicht, entweder — oder, eins — zwei, tempoweise, militärisch scharf, so wie sie dort draußen alles machen. In Frankreich lächelt man — aber ein Lächeln ist kein Schmunzeln. Man könnte sagen: Das Lächeln verhält sich zum Schmunzeln wie der Witz zum Humor, wie der Scherz zur Laune. Das Schmunzeln ist ein in Per-

manenz erklärtes lautloſes Lachen; aber es iſt nicht nur Heiterkeit, auch Pfiffigkeit; Philoſophie und Gutmütigkeit ſind darin. Es iſt ein wieneriſches Glück der Züge, unſere beſondere Art zu lachen oder gelacht zu haben, gleichwie das Zwinkern, dieſes halbe Schauen, dieſes Schauen mit Nebenabſichten und Hintergedanken unſere beſondere Art zu blicken iſt. Am Schmunzeln und am Zwinkern iſt der Öſterreicher und ganz beſonders der Wiener erkennbar.

Als ein ſolcher ſchmunzelnder, zwinkernder Wiener tritt uns Matras auch im Bilde entgegen. Breitbeinig ſteht er da, feſt und behaglich, man ſieht, daß er auf ſeinem eigenen Grund und Boden ſteht. Und wie um das noch zu erhärten, hat er auch den Spazierſtock kräftig vor ſich hingeſetzt, indem er gleichſam auch noch mit einem dritten Bein von dieſem Fleck Erde Beſitz ergreift, in dem er wurzelt, an dem er hängt und den er liebt. Die Linke ſteckt in der Taſche des Beinkleides, in ſteter Nachbarſchaft mit dem Portemonnaie. Lebensluſtige ältere Wiener haben dieſe Gewohnheit, die ſchon wiſſen, daß ſich alles im Leben um die linke Taſche dreht, und die das heiter finden. Eine dicke Kette überquert die dunkle Samtweſte, die ſich mit ihren hellen Tupfen anſieht wie der weite, ausgeſtirnte Himmel; und darüber das Geſicht, rund und ſchmunzelnd wie der Vollmond. Ein kleiner runder Hut mit ganz flacher Krempe — das iſt die Schellenkappe dieſes bürgerlichen Hanswurſtes. Er iſt feſt in die Stirn gedrückt, damit ihn der Wind — der Wiener Wind — nicht fortträgt, und ſchieberiſch aufs rechte Ohr geneigt, verrät er ſeines Trägers Neigung zu leichten fröhlichen Unregelmäßigkeiten bei Wein und Weibern. So ſteht Joſef Matras vor uns, das verkörperte Behagen des dritten Standes einer uns ſchon fernen Zeit. Die Atmoſphäre des Wien der Siebzigerjahre ſchwebt um das Bild, dieſer unliterariſchen, fröhlichen

Epoche, da die Stände noch im Frieden miteinander lebten, da die Sozialdemokratie und ihr literarischer Ausdruck, der rücksichtslose Realismus, die Heiterkeit der Besitzenden noch nicht störte, da das krasse Elend und der krasse Luxus noch nicht wie heute den Geschmack verdarb, das Wort „literarisch" noch nicht erfunden war und der Snobismus noch nicht existierte. Es war die junge Zeit des neuen Wien, die Zeit der verantwortungslosen Lustigkeit. Man hatte sich in dieser Stadt auch schon in früheren Jahren trefflich amüsiert, aber damals zum erstenmal schlug der Wiener Leichtsinn ein wenig über die Stränge. Bis dahin hatte er sich nur an heimischen leichten Weinen berauscht, aber damals begann er auch an französischen Champagner zu naschen. Offenbach kam über die Grenze, und ein Echo von der liederlichen Wirtschaft des second empire klang vernehmbar herüber. Es war die Zeit der Sperlbälle, die Zeit der Fiakermilli, des Cancans und des Couplets. „Allweil fidel" ist der Refrain eines solchen Couplets, und ein anderes schließt gar mit den Worten: „Verkauft's mein G'wand, i fahr' in Himmel." Das war die Zeit. Und man erinnert sich, daß Matras ja direkt aus dem Couplet hervorgegangen ist. Es war die Schule seines Talents. Jahrelang ist er als Volkssänger umhergezogen, eh' er im fidelen Fürst-Theater sein erstes Engagement fand. Er hat dann, was er in dieser Schule gelernt hat, nie ganz vergessen: Seine Kunst, den schauspielerischen Ausdruck im Gesicht zu konzentrieren, seine diskrete und nuancenreiche Mimik stammen daher, vor allem aber sein Vermögen, zu „bringen", das Wort zu schleifen und zu lancieren, worin er ein unübertrefflicher Meister gewesen sein muß. Und das erklärt zugleich auch seine Popularität. Denn das Wort, oder, technisch gefaßt, die Pointe war ja die letzte Sehnsucht dieser äußerlichen Zeit. Literarisch war es Dumas fils, im

Burgtheater war es Laube und in der Vorſtadt Matras, der das Wort zu Ehren brachte. Das Leben und die Kunſt waren damals nur eine Aneinanderreihung und effektvolle Gegenüberſtellung von Worten — ein Couplet. Und Matras ſang Couplets wie keiner.

Das Leben nimmt bei großen Künſtlern ſchließlich die Form ihrer Schöpfungen an. So wurde das des Coupletſängers Matras am Ende ſelbſt ein Couplet. Verſteht ſich, ein Wiener Couplet, das luſtig anfängt und traurig endet, ein Couplet in drei Strophen. Erſte Strophe: Die Jugend. Matras der Kellnerjunge, der anſtatt die Gäſte zu bedienen, ihnen etwas vorſingt und dafür vom Onkel Nowak in der bei Kellnerjungen üblichen Weiſe gemaßregelt wird. Zweite Strophe: Der Ruhm. Eine Strophe, ganz angefüllt mit Gelächter. Joſef Matras ſitzt im Carl-Theater, hat die Heiterkeit gepachtet und bewirtet die Leute. Der Kellnerjunge wird zum Wirt — haha! — und Knaack und Blaſel helfen ihm die Gäſte bedienen, aber der Obermacher bleibt doch er. Um dieſe Zeit hat er alles, was ein Mann in ſeiner Lage ſich nur wünſchen mag: Geld und Weiber und jeden Abend den Rauſch des Ruhmes. Jeder andere an ſeiner Stelle wäre ſatt geworden, aber der Matras wird dabei nur hungrig. Weil nämlich der Matras ein Künſtler iſt. Er gibt keine Ruhe, er experimentiert weiter, und bei all der Unruhe entwickelt er ſich, daß es eine Freude iſt. So wird aus dem Volksſänger ein Schauſpieler, wird aus dem Schauſpieler ein Künſtler, aus dem Wurſtel ein Komiker, ein Charakterdarſteller. Er mißt den Witz bis an ſeine äußerſte Grenze aus, dort wo er in die Tragik übergeht. Die Leute, die gekommen ſind, zu lachen, vergießen im dritten Akt von „Mein Leopold" und in anderen dritten Akten geſalzene Tränen. Das alles kann der Matras — „der größte Ko-

miker der Welt", wie er sich selber nennt. Eine sehr lustige Strophe fürwahr!

Aber jetzt, beim Übergang von der zweiten in die dritte Strophe, wird das Gesicht des Komikers plötzlich ernst. Nämlich die Tragik, mit der schon der zweite Teil grundiert war, bricht nun durch. Da ist ein Mann, der zwei Jahrzehnte lang und noch etwas länger allabendlich auf der Bühne steht und die Leute lachen macht. Die Leute stellen sich das furchtbar lustig vor. Welch' ein schöner Beruf! denken, sagen oder schreiben sie. Der Mann aber ist anderer Meinung. Diese lachende Menge langweilt ihn; diese Gebärde, mit der sie ihm immer wieder ihr leeres Hirn hinhalten, auf daß er es mit Heiterkeit fülle, regt ihn auf, geht ihm auf die Nerven . . . Er arbeitet an sich, stellt sich Aufgaben. Das reicht für eine Zeit. Dann aber ist er plötzlich an der äußersten Grenze angelangt, dort, wo der Witz zur Tragik wird. Weiter geht's nicht. Jetzt kehrt er um und geht wieder zurück. Und in der Folge geht er fortwährend hin und her zwischen den beiden Wänden seines Talents, das wahrhaftig weit und reich genug ist und das ihm doch arm und begrenzt erscheint. Immer schwerer entschließt er sich, auf die Bühne zu treten, und am liebsten ginge er gar nicht mehr hinauf. Aber jetzt muß er; das Publikum gibt ihn nicht frei. Wenn er sich nur etwas länger im Kaffeehaus bei seiner Kartenpartie aufhält, gleich kommt der Theaterdiener herüber und mahnt: „Zeit is, Herr von Matras, Zeit is!" . . . Natürlich, die Gäste wollen bedient sein, er hat ja die Heiterkeit gepachtet. Immer wieder kommt der Diener, und immer wieder geht er hinüber, den Leuten etwas vorzuspielen. Aber dabei wächst und wächst der Ekel, wächst ihm schließlich ins Gehirn und überwächst sein Denken. Und da spielte er eines Abends auf der Bühne, mit Knaack und

Blaſel, in der „Vorleſung bei der Hausmeiſterin", und die Leute ſchauen neugierig herauf und richten ſich ſchon das Lachen her, und Knaack und Blaſel blicken ihn beſorgt und mahnend an: „Zeit is, Herr von Matras, Zeit is! . . . Aber der Herr von Matras mag, oder richtiger, kann nicht mehr. Da ſitzt er und glotzt ins Publikum und ſpricht kein Wort. Und der Vorhang fällt, eh' noch das Stück begonnen, und die Leute ſind indigniert, weil man ſie um das Lachen geprellt hat, und beim rückwärtigen Bühnentürl führen ſie einen Wahnſinnigen hinaus . . .

Und da ſind wir auch ſchon mitten in der letzten Strophe. Die ſchwimmt ganz in einer Tränenſauce wie der letzte Akt von „Mein Leopold". Joſef Matras wahnſinnig — das iſt der Inhalt. Erſt iſt er ſchwermütig und dann wird er heiter, was noch viel trauriger iſt. Er ſpielt vergnügt mit ſich allein Piquet, rezitiert ſeine Lieder und ganze Partien aus ſeinen berühmten Rollen. Und hat immer nur dieſe eine Angſt: die Vorſtellung zu verſäumen . . . Immerhin, es iſt ein gemütlicher, faſt möchte man ſagen, ein wieneriſcher Wahnſinn: Er ſtand am Fenſter, in Frack und weißer Binde, und grüßte mit ausgeſuchter Höflichkeit unbekannte Paſſanten. Das heißt, ſie waren gar nicht unbekannt, denn ſie wußten ja: es iſt der Matras. Er ſpielte Karten, wenn er das Meſſerputzen nicht vorzog, er ſang Lieder für ſich allein, applaudierte ſelbſt und unterhielt ſich königlich. Ein wieneriſch angehauchter Wahnſinn, wie geſagt: Ein Wahnſinn mit Karten, Liedern und Gelächter. Joſef Matras war einer der wenigen Komiker, die am Ende ihrer Tage lachten. Allerdings war er vorher verrückt geworden. Und übrigens dauerte die Heiterkeit nicht lange. Denn eines Tages ſtand Freund Hein in der Tür und rief gleich einem beſorgten Theaterdiener: „Zeit is, Herr von Matras, Zeit is . . ." Wie

ſchade, daß er es uns nicht ſelbſt vortragen konnte, dieſes Couplet vom Glück und Ende eines Wiener Komikers. Das hätte dem Matras gewiß keiner nachgemacht.

Die Makart-Zeit

Drei Inſtanzen muß der Ruhm eines Künſtlers gemeiniglich durchlaufen, bevor ihm in die Unſterblichkeit einzutreten erlaubt wird: die Mitwelt, die unmittelbare und die fernere Nachwelt. Vor dem Richterſtuhl der Mitwelt den Prozeß zu gewinnen, iſt verhältnismäßig leicht; denn hier ſpielen allerhand Beeinfluſſungen eine Rolle, und dann, man kann ſeine Sache ſelbſt führen, es herrſcht kein Anwaltzwang wie in der zweiten Inſtanz. Das iſt überhaupt die unangenehmſte von den dreien, die zweite. Schon daß man unbedingt vor Beginn der Verhandlung ſterben muß, iſt eine prozeſſuale Erſchwernis, deren Bedeutung die Lebenden leichtmütig unterſchätzen. Überdies aber iſt die zweite Inſtanz grundſätzlich anderer Meinung als die erſte — begreiflicherweiſe; denn wäre es anders, ſo wäre ſie überflüſſig und das Verdikt müßte auf Aufhebung des Gerichtshofes lauten. So gerecht aber, daß er ſich ſelbſt kaſſieren würde, iſt nun einmal kein irdiſcher Richter. Wir ſehen denn auch die in erſter Inſtanz gewonnenen Prozeſſe in der zweiten meiſt ſchmählich verloren gehen und das wäre ſehr traurig, wenn es keine dritte gäbe, die das erſtrichterliche Urteil

wieder herſtellt: Nicht etwa, damit die erſte Inſtanz recht behält, ſondern damit die zweite nicht recht behält, weil doch ſonſt wieder die dritte überflüſſig wäre . . . So ſehen wir in äſthetiſchen Fragen oft genug den Enkel mit dem Großvater gehen; aus keinem anderen Grund vielleicht, als weil ſie beide den Vater ärgern wollen.

Hans Makart, der große Wiener Maler, der größte vielleicht, aber jedenfalls der maleriſcheſte — „le peintre le plus peintre" — iſt nachgerade reif geworden für ſolche oberſtgerichtliche Entſcheidungen einer entfernteren Nachwelt. Schon liegt eine feine Patina über dieſem vorlängſt noch allzuneuen Namen und dämpft ſeinen allzu grellen Glanz. Und eine neue Generation kommt mählich herauf, die von den Kindern der Makart-Zeit abſtammt, und für die der Makart-Salon bereits den Salon der Großmutter bedeutet. Nun iſt es eigen, daß man den altväteriſchen Salon der Eltern meiſt mit einem ironiſchen, den der Großeltern eher mit einem neugierigen oder nachdenklichen Lächeln betritt. Ärgern wir uns heute noch über das ſteifbeinige Biedermeiertum? Im Gegenteil, wir ſchwärmen für ſeine ſparſame, ſchüchterne Grazie. So wird man eines Tages vielleicht auch wieder für die prächtige Fülle der Makart-Zeit ſchwärmen. Denn ſchon fängt das an, ein hiſtoriſcher Stil zu werden.

Es iſt übrigens bezeichnend und durchaus kein Zufall, daß ſich, ſobald man von Makart zu reden beginnt, gleich Wortverbindungen wie Makart-Zeit und Makart-Salon zum Worte melden. Man kann von dieſem Maler nicht ſprechen, ohne die ganze Zeit in den Bereich des Geſpräches zu ziehen, noch von der Zeit, ohne den Salon zu erwähnen, den ſie zeitigte und der für die ganze Epoche ebenſo charakteriſtiſch iſt, wie für den Salon ſelbſt wieder das Makart-Bouquet. Ja, vielleicht kann man das Phänomen Makart gar nicht

beſſer erklären, als von dieſem unſcheinbaren Requiſit, dem Makart-Bouquet, ausgehend, in dem ſich die Wirkung eines großen Künſtlers ins Leben am unmittelbarſten wie in einem Symbol manifeſtiert. Das Makart-Bouquet, das irgendwo in einer Niſche oder auf einer Etagere ſtand — es war ja die Zeit der Niſchen und der Etageren — war ein Dekorationsſtück, und was war da alles zuſammengebunden, um einer phantaſtiſchen Schönheit willen: Zittergräſer, Farnkräuter, Kornähren, Palmwedel und — last not least, wie man in jener Zeit, die auch mit fremden Sprachen gerne prunkte, gebildeterweiſe zu ſagen pflegte —: Pfauenfedern. Die Pfauenfeder, die ohne innere Berechtigung, rein des Effektes wegen in den Strauß hineingeſteckt war, ſie war gleichſam der Kern des Makart-Bouquets, das ſelbſt wieder im Mittelpunkt des damaligen Salons blühte oder vielmehr nicht blühte, denn es waren ja lauter tote Blumen . . . Im Süden Frankreichs gibt es eine Suppe, die zu gleicher Zeit auch Fleiſch, Gemüſe, Mehlſpeiſe und Nachtiſch enthält; Bouillabaiſſe iſt ſie genannt. Eine ſolche Bouillabaiſſe, ein aus Überbleibſeln hergeſtelltes Schönheitspotpourri, iſt auch das Makart-Bouquet, ja der ganze Makart-Salon geweſen. Was kam da nicht alles zuſammen: Venetianiſche Luſter, flandriſche Gobelins, perſiſche Teppiche, chineſiſche Vaſen, Eisbärfelle und Renaiſſancemöbel überfüllten den Raum, der von Bildern, Bronzen, „Nippes" (auch ſo ein Wort, über das wir heute lächeln) nur ſo ſtarrte. Im Vorzimmer ſtand ein eiſerner Mann, der als Regenſchirmſtänder diente, im Herrenzimmer hingen Dolche, Piſtolen und krumme Säbel, im Speiſezimmer offerierte ein Mohr aus Terrakotta mit bleckenden Zähnen den ſchwarzen Kaffee. Allenthalben Portièren, Überwürfe, ſchwere Gardinen aus Plüſch — überhaupt Plüſch, je mehr Plüſch, deſto beſſer. Und ſo war auch

Gemälde von B. Székelyi. Stahlstich v. Jos. Bemann 1868

Adalbert Stifter

die Toilette der Frauen; Volants, Spitzen, Rüschen, vor allem aber: die Tournüre. Das eine Wort bezeichnet diese Zeit; es war die Zeit der Tournüre. Die natürliche Linie befremdete, alles war gestellt, gemacht, gekünstelt. Man mußte interessant sein, sonst galt man nicht, und Männer und Frauen waren es denn auch: Die Frauen bleich, von morbider Bläße, immer zu Ekstasen oder Ohnmachten bereit; die Männer bedeutend aussehend, mit Tintorettobärten, lockigem Haupthaar und großen Gesten. Wie das zu dem Stand und den Verhältnissen stimmte, darum kümmerte sich niemand. Bankbeamte trugen sich wie Maler, Ärzte wie Dogen, und alle Frauen waren ausnahmslos dämonisch.

Das war die Zeit. Und der sie hervorgerufen und künstlerisch beseelte, war ein kleiner, unansehnlicher, scheuer, verlegener Mann, der mit Worten kargte und Bilder verschwendete, der in Festen schwelgte und dabei im Grunde ein trauriger Mensch war: Hans Makart. Auch er trug einen Tintoretto-Bart — allerdings, er war ein Maler; auch er hatte eine edel-bleiche Stirn — allerdings, er war krank; auch er schließlich lebte in einem Makart-Salon — freilich, es war sein Atelier, dessen verschwenderische Pracht er sich durch seine verschwenderische Arbeit täglich neu erkaufte. Man darf einen Künstler nicht verantwortlich machen für die Wirkungen, die seine Kunst im Leben hervorruft. Ist der „Werther" deshalb ein geringeres Buch, weil es bald nach seinem Erscheinen Mode wurde, sich aus unglücklicher Liebe zu erschießen? Das ging Goethe nichts an, so wenig, wie Makart die Ausschreitungen der Makart-Zeit etwas angehen. Bei ihm war echt, was in der modischen Gesellschaft der damaligen Zeit nur ein künstlich drapierter, angenommener Stil war. Und übrigens, was liegt an den Wirkungen und ob sie an ihrem letzten Ende lächerlich werden; schon daß sie über-

haupt ins Leben wirkt, beweist die Größe einer Kunstrichtung. Denn den wenigsten Malern ist es gegönnt, so zu malen, daß auch die Tapezierer davon Kenntnis nehmen. Das aber war der Fall Makart. Der Makart-Stil war im höchsten Sinne das, was man zwanzig Jahre später „angewandte Kunst" nannte, und man muß über diese theoretischen Bemühungen einer angestrengten Moderne lächeln, wenn man sieht, in welch unbefangener und grandioser Weise das Schlagwort schon zwanzig Jahre vorher von einem allen Theorien abholden Malermeister verwirklicht worden war. Man braucht da gar nicht erst an den Festzug zu erinnern, dieses größte lebende Bild, das seit der Renaissance je ein Maler träumte: Das eine Wort „Makart-Bouquet" genügt. Es ist ein Wort, in dem sich das Leben unmittelbar mit der Kunst amalgamiert hat, eine chemische Verbindung eingegangen ist, die, wie immer man über das Produkt denken mag, zumindest eine Macht über das Leben beweist, wie sie seit Makart kein Wiener Maler wieder erlangt hat.

Und noch ein anderes Schlagwort der späteren Zeit sehen wir in dem Werke dieses souveränen Künstlers verwirklicht, allerdings in einem anderen Sinne verwirklicht, als den man ihm heute beilegt. Gemeint ist das Wort Heimatskunst. Freilich, wenn man unter Heimatskunst die Linzer, Kremser und Wiener-Neustädter Note begreift, den St. Pöltener Einschlag im Gegensatz zur Leobener Richtung (wie dies eine differenzierte moderne Kunstkritik zu tun gewohnt ist), dann hat Hans Makart nicht Heimatskunst geliefert, denn an seinen Bildern ändert es nichts, ob ein Linzer oder ein Wiener-Neustädter davor steht. Aber wenn man die nationale Eigentümlichkeit nicht in der individuell gekrümmten Nase des Leopoldsberges, sondern in der Blut- und in der Talentmischung des Künstlers sucht, dann war

Hans Makart allerdings ein bodenständiger Künstler; nicht etwa weil er in Salzburg geboren und in Wien gestorben ist, sondern weil die österreichische Lebensluft, die Wiener Sinnenfreudigkeit in seinen Bildern lebt, weil süddeutsches Temperament seine Farben mischt und einheimische Frauen von seiner Leinwand lächeln. Die altehrwürdige Bischofsstadt Salzburg, die Mozart-Stadt, mag das ihrige beigetragen haben, um Makart zu dem zu machen, der er war, denn ein Rest von der Salzburger Barocke lebt noch in seinen Gemälden, und der malerische Prunk katholischer Kirchenfeste mag im Vorüberwallen das Knabenauge so weit aufgerissen haben, daß es sich dann später am Gewöhnlichen gar nicht mehr zu sättigen vermochte. Auch München, die im Fleische schwelgende Isarstadt, wo er unter Pilotys Leitung seine Gesellenjahre absolvierte, hat ihn formen geholfen. Aber den Schliff, die Reife, den Duft, das Lächeln gab ihm erst Wien, das damalige Wien, die üppige Innere Stadt, um die sich die neuerstandene Ringstraße in anmutiger Krümmung wie ein junger Frauenarm schmiegte. Wiener Bilder hat Hans Makart gemalt, man darf sich bloß durch die prunkvollen Titel und das exotische Kostüm nicht schrecken lassen. Auch Grillparzers Hero ist eine Wienerin, trotz ihres Kostüms, und Makarts Ariadne ist es gleichfalls — trotz der Kostümlosigkeit. So tänzerisch, fast möchte man sagen, schieberisch, aus den Hüften heraus, dreht sich nur die Wiener Anmut; so leichtsinnig lächelt nur die Wienerin. Und wie Ariadne ist auch ihr Gefolge, und die anderen Frauen auf den anderen Bildern. Die Frauen aber sind bei Makart die Hauptsache; eine Kaskade weißer weiblicher Glieder stürzt flutend über seine Leinwand. Man vergleicht ihn wohl zeitweise mit Rubens, dem einzigen Maler, mit dem er die Größe der malerischen Vision gemein hat. Um den Unter-

ſchied feſtzuſtellen, muß man nur die Frauen anſchauen: dort plumpe Bläminnen, hier ſchlanke, lächelnde Leiber, die weißen Blüten einer alten Kultur. Nein, Makart iſt ein Wiener Maler.

Nur in einem iſt er unwieneriſch: In der Größe der Konzeption. Das iſt ſonſt die Sache unſerer Landsleute eben nicht, die eher vorſichtig ſind als kühn, eher Rentner als Unternehmer. Hans Makart aber war ein Unternehmer, der größte maleriſche Unternehmer, den Wien jemals beſeſſen hat. Daß er das werden, in Wien es werden konnte, das war vielleicht doch auch ein Verdienſt ſeiner Zeit, jener vielverläſterten Makart-Zeit, auf der dieſe ganze Malererſcheinung klebt wie die Farbe auf der Leinwand — man kann ſie nicht von einander trennen. Und ſchließlich, warum auch? Makart hat ſeiner Zeit ſo viel gegeben, daß ſie auch ihm etwas geben durfte. Sie gab ihm den Unternehmungsgeiſt, ſie lieh ſeinen Bildern das Format. Vergeſſen wir nicht, es war die Gründerzeit, und Gründungen, oft verwegene Gründungen ſind die Makartſchen Bilder alle. Seine Schöpfungen ſind durchgängig à la hausse gemalt, er war ein Spekulant in Träumen, die er bis zu märchenhaften Kurſen emporzutreiben wußte. Am Ende brach dann alles jäh zuſammen, ſein Schaffen und ſein Leben ſagten gleichzeitig Konkurs an. Er ſtarb an einem Freitag — an einem ſchwarzen Freitag auch er! Und wenn das auch natürlich ein Zufall iſt, ſo iſt es doch einer, der zu denken gibt . . .

An der Stelle, wo einſt das Makartſche Atelier war, ſteht jetzt das Elektrotechniſche Inſtitut. Wir ſind kühl und nüchtern geworden, auch in der Kunſt, wir fußen auf einer naturwiſſenſchaftlichen Weltanſchauung und ſchwelgen nicht mehr in prunkenden Farben. Unſere Salons ſind hell und luftig, die Frauen nicht mehr dämoniſch, und in unſeren

schlankeren Vasen blühen jetzt wirkliche Blumen – keine Makart-Bouquets mehr, denn welche Hausfrau würde einen derartigen Staubfänger noch in ihrer Wohnung dulden? Auch unsere Maler sind stiller und gescheiter, sie sparen mit sich und ihren Farben, sie haben im allgemeinen mehr gelernt und zeichnen Hände fast durchwegs besser, als Hans Makart getan; daß sie trotzdem keine Makarts sind, dafür können sie nichts. Immerhin, es scheint das Entscheidende. Denn nicht auf die Fehler eines Talents kommt es an, sondern nur darauf: wieviel Talent da ist. Und was das betrifft, was die ursprüngliche malerische Begabung anlangt, so kann man wohl sagen, es gab nie einen österreichischen Maler, der mehr Talent gehabt hätte als dieser. Das wollen wir auch seiner Zeit zugute halten, dieser vielgeschmähten Makart-Zeit, die uns jetzt schon ferneliegt und sich leise zu verklären beginnt wie eine entrückte Landschaft. Gewiß, sie hatte ihre Fehler, diese Zeit, ihre Lächerlichkeit, ihre Schrullen. Dennoch, bevor wir sie hochmütig verurteilen, vergessen wir eines nicht: Sie hat einen Makart gehabt.

Der alte Bauernfeld

Es wird nicht viel Leute in Wien, und außerhalb Wiens nur noch ganz wenige geben, die ſich etwas beſonderes dabei denken, wenn ſie an dem Hauſe beim Eingang des Wertheimſteingartens vorübergehen, wo der alte Bauernfeld am 9. Auguſt 1889 in einem freundlich eingerichteten, roſa tapezierten Gaſtzimmer geſtorben iſt. Er ſtarb, wie er zumeiſt gelebt hatte, als Gaſt in einem fremden Hauſe und nach einem ſehr ausgiebigen Daſein von 88 Jahren. Die Nekrologe, die bei Bauernfelds Hinſcheiden aus einer längſt gefaßten Feder floſſen, leſen ſich heiter, und ſicher gerieten die Trauergäſte hinter ſeinem Sarge auf der langen Fahrt zum Friedhof ganz von ſelbſt ins Plaudern, vielleicht ſogar ins Lachen, wenn ſie ſich im Geſpräch ſeiner ſcherzhaften Wendungen entſannen. So genoß der alte Bauernfeld, nachdem er viel genoſſen hatte, auch noch dieſe letzte Begünſtigung: Schmerzlos begraben zu werden. Aber er genoß zuvor noch die größere, beneidenswertere, ſich zu überleben, ohne ſich zu überleben. Dem Mimen, ſo heißt es, flicht die Nachwelt keine Kränze; und den Luſtſpieldichtern vom Schlage Bauernfelds gewöhnlich auch nicht. Sie arbeiten für den Schauſpieler und teilen gewiſſermaßen auch ſein Schickſal, das die

Wirkung auf die Nachwelt ausschließt. Bauernfelds Nachwelt aber war die Mitwelt, in deren Mitte er sich immer noch redend und schreibend regte. So blieb er wenigstens bis an sein Lebensende unvergessen und bis zuletzt eine schlanke, aber feste Säule des alten Burgtheaters. Als aber dieses verschwand, verschwand auch er. Er hat das alte Burgtheater, die Wiege und den Sarg seines Ruhmes, nur um eine ganz kurze Zeitspanne überlebt, und nachdem er sehr, sehr lange gelebt hatte, wußte er dann doch im rechten Augenblick zu sterben. Sein Tod war der eines Glücklichen im Sinne Solons.

Aber vielleicht ist es das, diese Fähigkeit schwere Stunden in Glück zu verwandeln, in ein Glück zumindest für die anderen, was den Lustspieldichter als solchen ausmacht. Bauernfeld besaß diese Gabe, auf der Sonnenseite zu wohnen und auf die Butterseite zu fallen, die den gebornen Glückskindern zu eigen ist, jedenfalls in hohem Maße, was nicht ausschließt, daß er sich in einem langen Leben viel geärgert und auch viel gelitten hat. Aber es lag in der Natur der Tragödien, wie er sie erlebte, daß sie regelmäßig mit einem Lachen endeten. Seine ganze, für das österreichische Theater segensreiche, durchaus glückhafte Laufbahn als Lustspieldichter hat gewissermaßen in einer Tragödie ihren Ursprung, in einer der größten und traurigsten, die Österreich je erlebt hat. Im Mai des Jahres 1809 — Bauernfeld selbst berichtet uns darüber in seinem kurzweiligen Memoirenwerk: „Aus Alt- und Neu-Wien" — stand Napoleon vor Wien und bombardierte die Kaiserstadt, die sich ihm nach kurzem Widerstande ergab. Von den wenigen Bomben, die abgefeuert wurden, schlug eine der ersten in das Haus ein, in dem der damals achtjährige Bauernfeld mit seinen Angehörigen wohnte. Eine Tragödie, nicht wahr? Aber, was machte der Genius unseres Dichters mit leichter Hand daraus? Die in

den Dachboden einschlagende Bombe hat keinen Brand zur Folge, nur ein kleines Feuerchen, das rasch gelöscht wird; wohl aber sprengt die Erschütterung einen bis dahin verschlossen gehaltenen Bücherschrank auf. Unter den dort aufgestellten Büchern befinden sich auch die Theaterstücke von Kotzebue, und das in den nun folgenden Tagen der französischen Einquartierung schlecht behütete Kind macht sich die Gelegenheit zunutze, um neugierig, wie es ist, von diesen ihm verbotenen Früchten ausgiebig zu naschen. Da Kindheitseindrücke länger und nachhaltiger als alle späteren in einem jugendlichen Gemüte haften, ist es nicht ausgeschlossen, daß diese erste Lektüre für Bauernfelds spätere Richtung bestimmend wurde. Jene napoleonische Bombe hätte dann zwar nicht ein Haus, wohl aber ein Wiener Lustspieltalent entzündet . . .

Zwanzig Jahre später, diesmal schon in der offen einbekannten Absicht, um von ihm zu lernen, las Bauernfeld zum zweitenmal Kotzebues umfängliche Werke durch — desselben Kotzebue, den die Literaturbonzen verachten, und von dem Goethe zu Eckermann geäußert hat, daß die Deutschen in hundert Jahren schon einsehen würden, wer Kotzebue gewesen sei und daß mit ihm dem deutschen Theater etwas wie eine Form geboren worden sei. Nun, die hundert Jahre sind um und wir können Goethe nicht unrecht geben. Auch Laube, der wie Goethe einen Theaterschriftsteller nicht vom hohen Olymp herab, sondern aus der Theaterloge zu beurteilen pflegt, rühmt Kotzebue, dessen Dialog er mit demjenigen Bauernfelds vergleicht. Der verhält sich allerdings, wenn man sich vergleichsweise ausdrücken will, zu dem Kotzebueschen wie ein schwebender Wiener Walzer zu einem deutschen Marsch — oder wie ein Walzer von Strauß zu einem Walzer von Waldteufel. Und auch sonst steht Bauernfeld nicht nur

dem österreichischen Herzen und Geschmack näher, sondern auch dem Gemüt und Geschmack schlechthin. Kotzebues „Die beiden Klingsberg" sind ein brillantes Theaterstück, das man in Wien nur wieder aufführen müßte, um damit einen großen Erfolg zu haben — das Werk eines Dichters sind sie nicht. Hingegen sind auch die minderen und schwächeren Lustspiele Bauernfelds immer von einem dichterischen Geist beseelt und — was, von außen gesehen, dasselbe sagen will — von einer künstlerischen Hand geformt. Kotzebue ist eine Form, aber auch nicht mehr; Bauernfeld gibt dieser Form in glücklichen Stunden einen poetischen Inhalt. Er hat von Kotzebue gelernt, aber nur, um ihn zu überwinden, und er hat ihn überwunden. Denn tatsächlich ist Bauernfeld der einzige deutsche Lustspieldichter, der das praktische Theaterlustspiel aus dem ihm seit Kotzebue zugewiesenen Pferch des Philisterschwankes heraus und, entsprechend gereinigt, in die Gesellschaft eingeführt hat. „Aus der Gesellschaft", so heißt ja auch, bezeichnenderweise, Bauernfelds beliebtestes, wenn auch nicht bedeutendstes Stück.

Freilich, die höchste Form des Lustspieles ist das Gesellschaftslustspiel nicht. Das Ziel des Dichters überhaupt, des Lustspieldichters im besonderen, ist und bleibt das menschliche Herz, die von Leidenschaften bewegte innere Welt, die jeder in sich trägt, die bei jedem eine andere ist, und von deren rätselvollem Getriebe uns der komische Dichter gleichsam ein negatives Bild entwirft, das zum Lachen reizt, wie das positive des Tragikers zum Weinen. So tief, bis zum Mittelpunkt alles Schaffens, vorzudringen, war dem alten Bauernfeld allerdings nicht gegeben, und wir besitzen kein einziges Stück von ihm, das sich dem „Misanthrop" von Molière, dem „Spieler" von Regnard oder auch nur der „Lästerschule" von Sheridan vergleichen ließe. Dafür aber hat er mindestens

zwanzig geſchrieben, die ebenſo hoch ſtehen, wie das berühmte franzöſiſche Niveau, und die dabei herzlicher, natürlicher und feiner ſind als dieſe Pariſer Importen. Das Objekt ſeiner luſtſpielhaften Betrachtung iſt nicht das Ewig-Unabänderliche, aber doch auch nicht ſchlechthin Vergängliche, oder gar der bloß mechaniſche Spaß, woraus neunundneunzig Hundertſtel aller ſogenannten Luſtſpielliteratur beſtehen. Es iſt wahr, ſeine Menſchen ſind Geſellſchaftsmenſchen, das heißt Menſchen, die ihre innere Welt verbergen gelernt haben oder die keine haben. Die relative Ewigkeit, in der ſie leben, iſt die der Konventionen, die in ihrer Geſamtheit die Geſellſchaft ausmachen und die Bauernfeld heilig ſind. Aber innerhalb dieſes Rahmens, der mit den Jahrhunderten wechſelt, bewegen ſie ſich mit der natürlichen Anmut lebendiger Geſchöpfe. Oberflächlich faſt immer, unbedeutend zuweilen, ſind ſeine Figuren doch niemals kalte Puppen oder bloße Redeautomaten; ihr Blick, ihr Lächeln, irgendeine jener kleinen Unregelmäßigkeiten, an denen man bei Menſchen wie bei Perlen die echten erkennt, beſcheinigen ihre Exiſtenz. Außerdem iſt es ihm zumindeſt einmal geglückt, über das eigentlich Geſellſchaftliche hinaus in der Richtung zum Typiſchen und damit zum Bleibenden vorzudringen. Gemeint iſt ſein reizendes Luſtſpiel „Großjährig", in dem er dem Öſterreich, wie es war und, allen Wandlungen zu Trotz, vielleicht noch immer iſt, ein launiges Denkmal ſetzt. Bauernfeld mag, alles in allem genommen, weder ein großer deutſcher noch überhaupt ein großer Luſtſpieldichter ſein; allein er iſt ein echter, und auch das iſt nicht wenig, auf einem Gebiete, auf dem es noch mehr als auf anderen von Surrogaten wimmelt.

Daß er das iſt, dafür ſpricht am deutlichſten ſein Dialog. Er iſt einzig in ſeiner Art, durchaus originell und perſönlich, dabei aber doch ein vorbildlicher Luſtſpieldialog, was ſeine

bleibende Bedeutung ausmacht. Im Deutſchen gibt es ja, wie es an einer fortwirkenden Luſtſpielüberlieferung fehlt, auch keine eigentliche Luſtſpielſprache. Nur im heiteren Volksſtück erſetzt die Mundart, die eine Konverſationsſprache des Volkes iſt, eine ſolche wenigſtens teilweiſe; während in dem mit Recht oder Unrecht ſogenannten feineren Stück die in Bewegung geſetzten Figuren, die uns die wirkliche Geſellſchaft vortäuſchen wollen, entweder ein überſetztes Franzöſiſch reden oder ſich buchdeutſch ausdrücken, oder untereinander in einem künſtlich ermunterten Theaterrotwälſch verkehren. Die Sprache des durchſchnittlichen deutſchen Luſtſpiels iſt eine Literatur- oder Kuliſſenſprache, niemals aber eine Geſellſchaftsſprache. Nur bei Bauernfeld klingt das Natürliche dichteriſch und das Dichteriſche natürlich, worauf es im Proſadialog eben ankommt. Seine Menſchen ſprechen nie ganz ſo wie wirkliche Wiener im wirklichen Leben ſprechen, ſie drücken ſich feiner, in gewählteren Worten, nuancierter aus, aber es iſt doch nur eine geſteigerte, eine gereinigte Wirklichkeit, keine künſtlich nachgemachte Welt aus Leim und Pappe. Nimmt man dazu das vibrierende Temperament des alten Herrn, das in ſeinem Redefluß fortwährend pulſiert, ſeine wendungsreiche Schlagfertigkeit, ſeinen flinken Witz, den man mit Unrecht für völlig harmlos hält — Bauernfeld konnte auch kratzen und beißen — ſo hat man einige Vorzüge ſeines flatterhaften Dialogs erwähnt, ohne doch deſſen geheimſtes Leben, ſeine ſchwebende Leichtigkeit enträtſelt zu haben. Dieſe Sprache iſt zudem durchaus bodenſtändig, wie die Vielfalt der Figuren, die ſie reden. Was Grillparzer Radetzky zugerufen hat: „In deinem Lager iſt Öſterreich", das hätte er mit einer kleinen, ſcherzhaften Veränderung auch zu Bauernfeld bemerken können: „In deinem Luſtſpiel iſt Öſterreich" . . .

Er hat es nicht bemerkt, doch achtete er Zeit ſeines

Lebens das Talent Bauernfelds, deſſen etwas zapplige Art zuweilen eines ſolchen gemeſſenen Führers bedurfte. Bekannt iſt, daß Grillparzer als Preisrichter dem „Kategoriſchen Imperativ" den Preis zuerkannte, und was er ſich bei dieſer Gelegenheit in ſeiner abſolut unbeſtechlichen und wunderbar klaren Art über das Luſtſpiel und ſeinen Urheber notiert hat. Andere, die nicht ſo hoch ſtanden wie Grillparzer, urteilten freilich ſtrenger und von oben herab über ihn. So ſchreibt Lenau einmal, nachdem Bauernfeld ihm und anderen Freunden ſein neues Luſtſpiel „Der Vater" vorgeleſen hatte, an Sophie v. Löwenthal, das Stück mißfiele ihm ganz und gar: „Das iſt eine Leichtfertigkeit und Frivolität, ein plumper Mangel des ſittlichen Gefühls, die mich in der Tat verletzten. Alle Stücke Bauernfelds, ſoweit ich ſie kenne, bewegen ſich um das delikateſte aller Verhältniſſe, um die Liebe. Da tappt er immer gar ſo roh hinein. Die Intrige iſt nichtig, weil unſinnig in der Anlage. Die Charaktere ſind nichtsnutzig . . . Keines weiß, was es will; keinem iſt es ernſt mit irgend etwas; die Situationen ſind gewöhnlich, ſogar meiſt gemein zu nennen; Handlung gar keine, von ſechs Perſonen, die das Stück ſpielen, ſind zwei ganz überflüſſig . . . Kurz, ein geiſt- und heilloſes Machwerk . . ." Aber was beweiſt dieſe vernichtende Kritik, die Bauernfeld nicht vernichtet hat? Nichts, als wie unendlich weit es in der Literatur von einem Dichter zum andern iſt. Übrigens blieb Bauernfeld noch wie vor mit Lenau befreundet, den er noch im Irrenhaus beſucht hat und deſſen Genie er bereitwillig anerkennt. Das ſpricht, da derartige Kritiken kein Geheimnis bleiben, für ſeine menſchliche Vornehmheit, auch für ſeinen Trieb, ſich zu veredeln. Er hielt auf einen guten literariſchen Umgang und unterwarf ſich beſcheiden immer aufs neue mit ſeinen Hervorbringungen der ſtrengen Kritik ſeiner Freunde. Seine Luſt-

ſpiele wurden zwar nicht immer von den Beſten ſeiner Zeit gelobt, aber doch wenigſtens immer von den Beſten ſeiner Zeit getadelt; ſie beſchäftigten die Literatur.

Sie beſchäftigen ſie noch immer, obwohl ſie dem Theater fremd geworden ſind. Bauernfelds Stücke ſind vergangen, ſein Lächeln iſt geblieben, und ſein Geiſt wirkt weiter. Dieſer Geiſt iſt keineswegs ſo zahm und friedlich, wie man bei oberflächlicher Beurteilung ſeiner nur von außen roſenroten Luſtſpiele glauben möchte. Bauernfeld war ein Malkontenter, ein Revolutionär, der das alte Öſterreich und ſein fluchwürdiges „Syſtem" mit tauſend ſpitzigen Witzpfeilen hartnäckig bekriegt hat. Auch ſein Dialog iſt durchaus kein bloßes charakterloſes Wortgetändel, ſondern, wenn man genauer hinſieht, ein einziges blitzendes Wortgefecht gegen die Lüge. Der alte Herr, der als Junggeſelle geſtorben iſt, hatte nämlich zeitlebens eine heimliche Geliebte: die Wahrheit, der alle ſeine Werke zugeſchrieben ſind. Daß er auch im Leben eine gute Klinge zu ſchlagen wußte, beweiſt die Antwort, die er dem Finanzminiſter Kraus gab, als dieſer ihm mitteilte, daß die Bauernfeld gebührende Penſion von 266 Gulden 40 Kreuzer im Gnadenwege, da er ein Schriftſteller wäre, auf 400 Gulden abgerundet worden ſei. „Jetzt weiß ich wenigſtens," antwortete der ſchlagfertige Luſtſpieldichter, „was ein Schriftſteller in Öſterreich wert iſt — 133 Gulden 60 Kreuzer." An ſolchen heiteren Auslaſſungen iſt auch in ſeinen Stücken kein Mangel. Die Funken, die von ſeinem Dialog ausſchwärmen, ſind keineswegs immer nur Leuchtkäferchen verliebter Sommernächte, ſondern zuweilen auch ſehr ernſthafte Sprühkörper, wie ſie den Amboß einer Schmiede umſprühen, auf dem der alte Bauernfeld mit ſeinem zierlichen Luſtſpielhammer werktätig mitgeſchmiedet hat an dem geiſtigen Rüſtzeug eines neuen Öſterreich.

Das Walzermonument

Im Atelier des Bildhauers Hellmer, am Landſtraßer Gürtel draußen, konnte man vor etlichen Jahren ein neues Wiener Denkmal wachſen ſehen: das Johann Strauß-Denkmal, das ſich aus dem Entwurf langſam zur Vollendung emporrang. Unter allen künſtleriſchen Wundern iſt ja dies das reizendſte: Wie ein Bildwerk aufblüht. Wie der Gedanke zuerſt im weichen Tonmodell den Raum erfüllt, wie dann dieſe erſte flüchtige Niederſchrift in Gips erſtarrt, das größere Modell das kleinere verdrängt, bis ſchließlich der entſcheidende Schritt geſchieht, aus dem zerbrechlichen Material in das unzerſtörbare des Marmors oder der Bronze, und das fertige Kunſtwerk daſteht als ein unabänderliches Stück Leben — das iſt und bleibt ein Wunder, wie alles künſtliche Werden. Aber nirgends iſt das Wunder größer als in der Plaſtik. Denn nirgends nimmt der Gedanke eine ſo definitive Geſtalt an, in keiner anderen Kunſt gewinnt er ein ſo handgreifliches Leben. Ein Buch wird erſt lebendig im Kopfe des denkenden Leſers, Muſik iſt ein leeres Geräuſch ohne ein muſikaliſches Ohr, ſogar die Malerei iſt hilflos, wenn wir nicht auf den holden Betrug der Perſpektive ein-

gehen und ihr die vorgetäuschten Dimensionen glauben. Die Plastik allein existiert auch ohne uns. Wir können sie bloß ignorieren, nicht leugnen. Sie ist da, sie füllt den Raum, sie ist ein Stück Welt; und noch der Blinde stößt sich daran, und noch der Gedankenlose sieht sie. Nur eine Kunst ist ihr vergleichbar: die des Dramatikers. Auch auf dem Theater gewinnt der einsame Gedanke Leben, und die Bilder der Phantasie werden wirklich. Aber der Dramatiker braucht den Schauspieler, und seine Gedanken formt ein anderer. Der Bildhauer ist zugleich auch sein eigener Darsteller. Er ist der einzige unter den Dichtern, der seine Gedichte selber verkörpert, und er gießt seine Schauspielerei in Bronze oder bettet sie in Marmor, so daß noch der flüchtigste Zug den Jahrhunderten standhält.

Den Entwurf zum Johann Strauß-Denkmal werden manche noch in der Erinnerung haben. Er war seinerzeit ausgestellt, als nach mancherlei Kämpfen und Ränkünen schließlich doch dem Professor Hellmer der ehrenvolle Auftrag wurde, das Denkmal auszuführen — fast möchte man sagen obwohl sein Entwurf der beste und der Professor Hellmer ein Künstler ist. Denn so will's in unserer guten Stadt der Brauch: das Talent kann sich nur nach Überwindung eines gewissen traditionellen Widerstrebens durchsetzen — zum Unterschied von anderen Städten übrigens, wo es sich oft genug gar nicht durchsetzen kann. Die Wiener Lust am Raisonnieren bringt es mit sich, daß wir, anstatt uns mit dem zu freuen, was ein Künstler ist und kann, immer nur von dem reden, was er nicht ist, was er aber sein könnte, wenn er nämlich ein anderer wäre. Denn schließlich ist doch ein jeder begrenzt, und es gibt Männer, die sechs Fuß und darüber sind, aber keinen, der unendlich wäre. Unter dieser lieblichen Gewohnheit, Vorhandenes zu medisieren, hatten

auch der Schöpfer des Johann Strauß-Denkmals und sein Werk zu leiden, dem sich jetzt wieder die allgemeine Aufmerksamkeit zuwendet, weil das Denkmal endlich seinen Platz gefunden hat. Über den ganzen Ring und Kai ist es gewandert, um schließlich im Stadtpark Halt zu machen. Dort, in der Gegend des Wetterhäuschens, wird es aus der Erde blühen, und in der Tat, es ist verhältnismäßig der beste Platz, den man finden konnte. Zwar der Hintergrund der Wiener Landschaft, den Professor Hellmer in genialer Weise in das Denkmal hineinkomponieren wollte, fällt hier weg, aber die Wiener Gesellschaft wird ihn ersetzen. Sie war die Landschaft, in der der Meister wuchs, und darum gehört sein Denkmal in den Stadtpark. Denn unter allen Wiener Gärten ist dieser in erster Reihe der Garten der Gesellschaft. Er ist in der guten Jahreszeit der Salon der Stadt, und die Wiener Salons wußten sich zu allen Zeiten mit erlesener Kunst zu schmücken. Hier, wo der Tilgnersche Makart aus dem Grün hervortritt, wo der Hellmersche Schindler im Grünen träumt, durfte auch Meister Strauß nicht fehlen. Sie alle, die steinernen Gäste und die anderen, werden zu ihm hinüber- und emporblicken, wenn er die Geige ans Kinn setzt und mit einem mächtigen Bogenstrich seinen faszinierenden Rhythmus in die folgsame Menge schleudert.

Denn so hat ihn uns Meister Hellmer dargestellt: Mit der Geige im Arm durch ein Tor schreitend, durch ein Tor von Frauenschönheit. Es ist der junge Strauß, der „Rattenfänger von Hameln", wie ihn Speidel genannt hat, dessen Zaubergeige ganz Wien nachlief. Auf einem Sockel erhebt sich seine hohe und schlanke Gestalt, der selbst wieder auf einer breiten Terrasse ruht, zu der drei Stufen hinaufführen. Melodisch steht er vor uns, den Kopf nach oben gewandt, als hinge das Notenblatt, nach dem er spielt, im Himmel; die

Wenzel Scholz

Figur iſt in den ſchlanken Hüften ein wenig nach links gedreht, wie verführt vom Rhythmus des eigenen Walzers; nach links zielt auch der Bogenſtrich, nach links das energiſche Kinn. Der linke Fuß iſt etwas vorgeſetzt, die Schwere des Körpers ruht auf dem rechten Bein; ſo bei einem, der eben einen Walzer beginnt. Zu walzen ſcheint auch der Frauenreigen, der rechts und links vom Sockel den Pergolabogen hinanſtürmt, in dem das Bild des Meiſters wie in einem Rahmen ſteht, ein Rahmen, deſſen Schnitzwerk weibliche Formen ſind. Aber freilich, das iſt kein irdiſches Walzen mehr, ſondern ein himmliſches. So walzen Körper, die kein Gewicht mehr haben in einem Raume, in dem das dumme Geſetz der Schwerkraft nicht mehr gilt. So walzen Engel und ſo walzen Träume. Unten iſt es wie eine hinreißende Flucht rhythmiſch bewegter Straußſcher Töne, etwa wie der Beginn des Fledermauswalzers; nach oben hin ſchließt ſich dann der Bogen, die Geſtalten werden immer ſublimer, immer traumhafter, immer ſehnſüchtiger. Die körperliche Frauenſchönheit wird zur Melodie, das Erlebnis zum Lächeln. Alle Frauen, die ein Künſtler in ſeiner Jugend geküßt hat, leben ja wieder auf in der Anmut ſeiner ſpäteren Werke. Darum lieben die Frauen den Künſtler: Er verrät der Welt das Geheimnis ihres Lächelns und Schwebens, und er macht ſie unſterblich, ohne ihren Namen zu nennen ... Zu Häupten des Meiſters aber, in der Höhe der Pergola, vereinigt ſich ein Paar im Kuſſe. Und wahrhaftig, man hätte das Lebenswerk des unſterblichen Muſikers nicht ſinnreicher krönen können, als durch dieſen Kuß in den Lüften, der erſt ſeine Geſtalt vollendet wie der i-Punkt das i, und der über ſeinem Haupte ſchwebt wie ein Stern über der Erde.

Man hat dem Meiſter Hellmer von gewiſſer Seite den Prozeß machen wollen wegen dieſes erotiſchen Rahmens,

den er um die Kunſt eines Johann Strauß gelegt hat. Nun, mit dieſen ſchmutzigen Naſen, die überall Unrat wittern, wollen wir lieber gar nichts zu ſchaffen haben. Tatſächlich gehören die Frauen zu Strauß genau wie die Putten zu Mozart, und zwar die unverhüllte Frau, das weibliche Element. Alle ſeine Walzer ſind nichts anderes als die in Muſik geſetzte Wienerin. Aber freilich, keiner hat dieſes lebendige Lied beſſer komponiert. Das iſt ja die Bedeutung dieſes großen Künſtlers, die weit über das Gebiet der Muſik hinausreicht, das iſt ſeine Bedeutung für die ganze Muſikgeſchichte und für die Kultur unſerer Stadt: daß er zuerſt eine bodenſtändige Kunſt ſchuf. Das ſpätere Schlagwort von der Heimatskunſt — hier war es lang vor ſeinem Entſtehen verwirklicht. Die „Wiener Note", von der man dann ſpäter bis zur Unerträglichkeit faſelte, in den Straußſchen Walzern lebt ſie, dieſe Note. Hier wird die Phraſe zur Natur, denn bei ihm waren es ja wirklich — Noten. Jungwien wäre nicht denkbar ohne Johann Strauß, und ich wage die Behauptung, daß ein Werk, wie beiſpielsweiſe die „Liebelei" nur in einer von Straußſcher Muſik durchzitterten Atmoſphäre aufblühen konnte. Auch ſonſt noch iſt ſeine Kunſt, über das Muſikaliſche hinaus, fruchtbar und lehrreich. Sie iſt aus dem Handwerk herausgewachſen, im Handwerk groß geworden und hat das Handwerk nie verachtet. Dieſe Kunſt iſt nie hochmütig geworden, und ſie hat nie den Kontakt mit dem Volke verloren. Er ſelbſt hat ja ſchon als Muſikdirektor begonnen, aber ſein Vater Joſef, in dem ſeine eigene Künſtlerkarriere ihren Anfang nimmt und der gewiſſermaßen ſein Johannes war — ſein Vater war noch ein „Bratlgeiger" geweſen. Aus ſo beſcheidenen Anfängen hat ſich der Straußſche Ruhm entwickelt und er iſt ſo langſam gewachſen, daß er faſt ein volles Jahrhundert brauchte, um

seine letzte Höhe zu gewinnen. Wie aus der Wirtshausmusik die Tanzmusik wird, aus dem Tanzstück das Konzertstück, aus dem gespielten Walzer der gesungene, aus dem gesungenen der auf dem Theater gesungene und gemimte — die Operette — aus der Operette die Spieloper, und schließlich die Oper schlechthin, Musik ohne alle irdische Einschränkung: das ist eine Entwicklung ohnegleichen, eine wundervolle Entfaltung des Motivs bis zu seinen letzten Möglichkeiten, wie sie nur in einigen wenigen erlesenen Lebensläufen der Kunstgeschichte verwirklicht worden. Das ist ein Weg wie der vom Tonmodell zum fertigen Kunstwerk, und das Merkwürdige ist, daß ihn Johann Strauß fast ganz im Glück zurückgelegt hat. Seitdem er damals, ein achtzehnjähriger Jüngling, beim Dommayer zum erstenmal auftrat, hat ihn der Applaus nicht mehr verlassen und hat von Jahr zu Jahr weitere Kreise gezogen, bis schließlich die ganze Welt applaudierte. Nur an den entscheidenden Wendepunkten seiner Künstlerkarriere, wenn er eine alte Form zerschlug, um einen neuen Inhalt auferstehen zu lassen, hat ihn das Glück flüchtig verlassen — aber nie im Ernst, nur wie die Tänzerin im Damenété sich für die Dauer einiger Takte von ihrem Kavalier entfernt, um gleich darauf zum tour de main reuig zurückzukehren. Merkwürdigerweise haben gerade diejenigen seiner Werke, die ihm den Weltruhm verschafften, bei ihrem ersten Erscheinen in der Heimat befremdet. „An der schönen blauen Donau" ist erst in Paris berühmt geworden und die „Fledermaus" in Berlin. Dem „Ritter Pazman", der für ihn das zu bedeuten scheint, was für Offenbach „Hoffmanns Erzählungen" bedeuteten, winkt vielleicht wie jener Oper noch eine verspätete Genugtuung. Jedenfalls hat auch er, das Sonntagskind, die Bitternis des Verkanntwerdens schmecken müssen, und wenn auch die Dosis klein war — Sonntagskinder haben einen

ſo empfindlichen Gaumen. Vielleicht erklärt ſich daraus die Wehmut, die ſich durch den Leichtſinn der Straußſchen Walzer ſchleicht wie eine trübe Erinnerung durch einen ausgelaſſenen Abend, und die man anders aus ſeinem Leben kaum zu erklären vermöchte. Anſonſten iſt er ja ein Günſtling des Glücks geweſen und geblieben; ſein Daſein iſt ganz in ein Lächeln getaucht. Er hat einen großen Verwandten in der Kunſtgeſchichte, dem er über die Kluft der Jahrhunderte und die Verſchiedenheit des Metiers hinweg die Hand reichen mag: Raffael. Wie Raffael, der ewige Jüngling, gab er das Ewige mit einer faſt tändelnden Hand. Und wie Raffael wird man ihn darum immer unterſchätzen. Es iſt nämlich eines der verbrieften Vorurteile der zünftigen Kunſtkritik, daß der Typus Raffael in der Kunſt immer überſchätzt wird, weil er liebenswürdig iſt. Aber gerade das Gegenteil iſt wahr: der Typus Michelangelo wird immer überſchätzt. Die Harten, die Eckigen, die Rauhen wiſſen ſich wie bei Lebzeiten ſo auch bei der Nachwelt viel beſſer durchzuſetzen. Sie imponieren; aber einem lächelnden Geſicht glaubt man die Größe nicht. Und doch iſt dies vielleicht das Schwerſte; groß zu ſein und es in einem Lächeln zu verbergen.

So hat ihn uns Lenbach gemalt: Die ſchon reifen Züge von einem ewigen Frühling verklärt, und mit ſchwärmeriſchen Augen, durch die man tief in den Kopf hineinſieht, wie durch hellerleuchtete Fenſter in einen Ballſaal. Als einen ewigen, von den Jahren völlig unabhängigen Jüngling ſtellt ihn auch Hellmer dar; nur daß er das Hingeriſſenſein, das Beſchwingte ſeines Weſens plaſtiſch ausdrückt im Strich der Geige und im Schwung der Haltung. Wenn das Walzermonument das hält, was es im Entwurf verſpricht, ſo wird es eines unſerer ſchönſten und wieneriſcheſten Denkmäler werden. Es wird zuſammen mit dem Mozart-Denkmal und dem lieblichen Mozart-

Brunnen einen gar holden Dreiklang musikalischer Plastik bilden. Zu seiner Vollendung fehlt jetzt nichts mehr als eine Kleinigkeit: Geld. Professor Hellmer wenigstens behauptet es, und er muß es wissen. Er will das kostbarste Material, alles was gut und teuer ist, an das Denkmal wenden, und dazu sind noch größere Summen erforderlich, die vorläufig nicht vorhanden sind. Aber nein, das muß ein Irrtum sein. In Wien kein Geld für ein Johann Strauß-Denkmal? Ein Wiener Fasching und kein Geld für Johann Strauß? „Jede dritte Frau in Wien verdankt ihm ihren Mann," sagt der Meister Hellmer mit einem hübschen wienerischen Humor: „Denn bei einem Straußschen Walzer haben sie sich kennen gelernt." Der Professor hat trotz Fortrott und One-step noch immer Recht, und eben darum ist es ganz ausgeschlossen, daß die Vollendung des Walzermonuments auf die Länge verhindert werden könnte. Denn so undankbar sind die Wienerinnen nicht. Sie werden schon dafür sorgen, daß — ihre Männer zahlen.

Gallmeyer-Denkmal

Sie hat nun auch ihr Denkmal, ob es sie freut oder nicht. Was half's, daß sie sich in ihrem Testament alle Zudringlichkeiten einer feierlichen Bestattung, die panaschierten Gäule, die Kränze mit den falschen und banalen Aufschriften, die Aufbahrung und die Reden ausdrücklich verbat? Einfach, wie es nur die Großen bei diesem Metier werden, gleichgültig gegen alle Äußerlichkeiten und allen Schein, wie es nur ein Mensch sein kann, der durch das Theater hindurchgegangen ist und hinten wieder heraus, erhaben, wie es nur die Humoristen sind, sprach diese Lokalsängerin in jenem Schriftstück einen Wunsch aus, der wahrhaftig eines großen Feldherrn, eines Kaisers oder eines Philosophen würdig wäre: In aller Stille, um sechs Uhr früh, in einem Massengrab zu verschwinden. Nicht mit Pferd und Wagen, zu Fuß, von vier Männern getragen, von einem Priester geführt, wollte sie zur letzten Ruhe gebracht werden. Sie, deren ganzes Leben der Öffentlichkeit gehört hatte, wollte ein einzigesmal die Öffentlichkeit ausschließen, das Theater sperren, den Leuten das Billett verweigern. Was half's? Schon damals, wenige Stunden nach ihrem Tode, sahen sich die Testamentsvollstrecker genötigt, öffentlich zu erklären, daß ihre Wünsche, das Leichenbegängnis

betreffend, unmöglich alle berückſichtigt werden könnten. Zwar die feierliche Aufbahrung, das Viergeſpann und die Reden wollte man ihr ſchenken, aber dafür mußte ſie ſich zu einer vernünftigen Zeit begraben laſſen, nicht um 6 Uhr früh, wenn die Leute ſchlafen wollen, und nicht vom Spital aus, wie ſie es ſich gedacht hatte, ſondern vom Trauerhauſe, unter Aſſiſtenz einer tauſendköpfigen, ſummenden Menge, ſo wie es ſich gehört. Auch kam ſie keineswegs in ein Maſſengrab, ſondern — gleichfalls wieder, wie es ſich gehört — in das Grab ihres Vaters, der zwar gar nicht ihr Vater war, aber er hieß Gallmeyer, und das iſt die Hauptſache. Und dann ſetzte man ihr einen Stein und ſchrieb darauf in ſchönen Goldbuchſtaben: „Arme Pepi", als eine mühſam-unterdrückte Klage um den Verluſt. Noch einmal wollte ſie, die Ungebärdige, dem Zwang der Konvenienz entrinnen, und es gelang ihr nicht. Der Ruhm iſt unerbittlich wie der Tod, nein, noch unerbittlicher, denn er verfolgt ſeine Opfer noch über das Grab hinaus. Zwanzig Jahre nach ihrem Tode richtete man ihr ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhofe ein und zwang ſie, die ewig Ruheloſe, zu einer letzten Überſiedlung. Die Reden, die ſie ſich verbeten hatte, wurden nun doch geredet, der Aufenthalt im Matzleinsdorfer Friedhof war nur ein Gaſtſpiel, jenes erſte Sterben nur die Generalprobe geweſen, und die eigentliche Feſtvorſtellung kam erſt hintennach. Arme Pepi!

Wahrhaftig, man kann dieſes Leben gar nicht beſſer als vom Ende ausgehend beſchreiben. Denn erſt der Tod hat ihre Seele entblößt. Der Charakter zeigt ſich ja immer in den dramatiſchen Situationen, und das Sterben iſt die dramatiſcheſte von allen. Damals, als ſie dieſen ſonderbaren Wunſch nach der heimlichen Beſtattung ausſprach, hat ſie ſich gezeigt. Da hat ſie jene heimliche Größe ihres Weſens ent-

hüllt, die zugleich auch das Geheimnis ihrer Kunst war. Sie war als Lokalsängerin in der Kunst gemeldet, aber in Wahrheit war sie eine große Schauspielerin, das heißt ein großer Mensch, mit den Allüren einer Lokalsängerin. So lange sie eine solche blieb, also etwa in der ersten Hälfte ihrer Wirksamkeit, von 1862 bis 1872, so lange sie ihre Größe und ihren Ernst verheimlichte, ließ man sie für groß gelten und nahm sie ernst. Aber kein Mensch, auch kein Schauspieler, vermag sich auf die Dauer zu verstellen, und eine Krone läßt sich nicht verborgen tragen . . . Von 1872 angefangen sehen wir sie diese fortwährenden Versuche machen, aus ihrem Repertoire zu entfliehen, sich zu sich selbst zu bekennen, und das Ergebnis war immer dasselbe, wie damals im Stadttheater, als sie die Frau Desvarrennes spielte und ausgelacht wurde. Wahrscheinlich war sie schlecht als Frau Desvarennes, und doch, man möchte diesen Zug in ihrem Bild nicht missen. Und übrigens, wenn sie auch die gespreizte Französin nicht spielen konnte, so konnte sie doch jedenfalls andere Rollen geben, als sie in diesem ihrem letzten Jahrzehnt mit immer größerem Widerwillen darzustellen gezwungen war, und daß sie sie nicht spielen konnte, nicht spielen durfte, das ist das Verschulden der ihr heute so überaus dankbaren Stadt. Es gibt da einen Brief der Gallmeyer an den Dichter Rosegger, den man draußen vor dem Ehrengrab gewiß nicht zitiert hat, der aber doch zitiert werden muß, weil er das Elend ihrer letzten Jahre verrät und die ganze Misere unseres Theaterlebens schmerzhaft grell beleuchtet. „Unentgeltlich", schreibt sie in diesem Briefe, „habe ich im Stadttheater in einem Anzengruber-Zyklus auftreten wollen. Monatelang hat man mir nicht einmal geantwortet, schließlich kam ein Brief: Wenn ich als komische Alte auftreten wollte, würde sich v i e l l e i c h t ein Plätzchen für mich finden." Hin-

zuzufügen iſt, daß die Gallmeyer damals kaum vierzig Jahre alt war, alſo durchaus nicht in einem Alter ſtand, in dem eine Schauſpielerin komiſche Alte ſpielen muß. Nichts iſt charakteriſtiſcher als dieſer Brief für das damalige Wien, auf deſſen Bühnen O. F. Berg herrſchte, während Anzengruber ebenſo wie ſeine große Fürſprecherin, die Gallmeyer, kein Plätzchen fand. Verſchenken wollte ſie ſich, ihrem Dichter zulieb, und man wies das Geſchenk zurück. Da wundert man ſich, wenn die Gallmeyer in ihrem letzten Jahrzehnt mit Bitterkeit ſo geladen war wie eine Leydener Flaſche mit Elektrizität, und daß die Funken ſtoben, wenn man ihr nur nahekam. Wahrhaftig, ſie hatte Urſache, verbittert zu ſein. Zum Herumziehen verurteilt, gezwungen, in ihrem Wien zu gaſtieren, ging dieſer Liebling des Publikums zu Grunde. Denn das iſt die faſt ſinnloſe Ironie dieſer Situation, daß ſie dabei in keinem Augenblicke aufhörte, ein Liebling des Publikums zu ſein; ebenſo wie man ja auch ganz genau ſchon damals wußte, was man an Anzengruber hatte. Man führte ihn bloß nicht auf. Er hätte den anderen das Geſchäft verderben können . . . So ließ man auch die Gallmeyer nicht auftreten, ſchließlich nicht einmal mehr als Gaſt. Aber man hörte nicht auf, ſie zu verehren. Man ſieht, es fehlte eigentlich nur an einer Kleinigkeit. Aber dieſe Kleinigkeit hat Anzengrubers Leben vergiftet und das der Gallmeyer vernichtet.

Einmal hat ſie dann doch in einer Anzengruber-Rolle triumphiert, in der „Trutzigen", die ihr der Dichter an den Leib maß. Ihr ganzes Weſen iſt darin von einem großen Künſtler eingefangen und in das unzerſtörbare Material des Gedankens gebannt. Das iſt das eigentliche Gallmeyer-Denkmal, ein leichter Bau von Sätzen und Gebärden, der über ihr innerſtes Weſen doch mehr ausſagt, als eine Büſte oder ein Genius aus Stein uns ſagen können. Eine Trutzige war

ſie vor allem, aber wie die Trutzige hatte ſie Urſache, es zu ſein. Im Stück heißt ſie Lieſel und iſt ein tüchtiges Frauenzimmer mit einem ſcharfen Mundſtück, das jedem die Wahrheit ſagen muß. Aufrichtigkeit iſt der Kernpunkt ihres Charakters, Wahrheit die Achſe. „Und grad' leicht, weil i das Schönfarbeln nit mitmachen kunnt', bin i wohl ſchärfer als ſchicklich," ſagt die Lieſel von ſich ſelbſt. Das hätte die Gallmeyer ſagen können, die ja auch ſchärfer als ſchicklich war. Aber die Lieſel iſt nicht nur aufrichtig, ſie iſt auch klug; und ſie iſt nicht nur ſcharf, ſie hat auch Humor; und ſie hat nicht nur Geiſt, ſie hat auch ein Herz. Da ein armer, müder, einarmiger Soldat zu ihr kommt, nimmt ſie ihn ohneweiters auf, unbekümmert um ihren Ruf, und läßt ihn in ihrer Hütte übernachten. Und da das ganze Dorf darüber in Aufruhr gerät, ſieht ſie hohnlächelnd in das Getümmel und ſpricht kein Wort zu ihrer Verteidigung. Erſt nachdem Martin, der ſich in ihren Trotz verliebt, ihr ohne Entſchuldigung verziehen hat, löſt ſich ihr Charakter und ſie entſchuldigt ſich vor der Gemeinde: Der Einarmige iſt nicht ihr Geliebter, ſondern ihr Lebensretter, den ſie nur aus Dankbarkeit und Mitleid bei ſich aufnahm . . . Es iſt eine der ſchwächeren Komödien von Anzengruber, aber noch immer ein reizendes Luſtſpiel, dichteriſch erſonnen und von Humor durchtränkt. Für uns hat es noch überdies den Reiz, daß es den Charakter der Gallmeyer enthält. Alles iſt in der Rolle, woraus dieſe merkwürdige Individualität gemiſcht war: die Herbheit, die Güte, die intellektuelle Anmut, die parodiſtiſche Laune, das Temperament, die Bravour und auch jener oftmals verletzende Witz, den ſie wie alle, die zugleich klug und gut ſind, gleich einem Stacheldraht um ihren Beſitzſtand an Gemüt zu ziehen wußte, um ſich vor Zudringlichen und Räubern zu ſichern.

Die Rolle enthält auch eine Einlage, und wenn uns die Figur ſelbſt Aufſchluß über den intelligiblen Charakter der großen Künſtlerin gibt, ſo verrät uns die Einlage die höchſt perſönliche Artung ihres Talents. Es iſt ein Sprechkuplet — eine dramatiſche Form, die ſie erſt geſchaffen. Sie brachte dadurch die Bühne in einen Zuſammenhang mit dem wirklichen Leben, auch wenn ihn das Stück nicht hatte. Sie ſprang aus dem Rahmen des Stückes heraus, aber ſie ſprang zugleich mitten ins Leben hinein. Dieſer Blick fürs Wirkliche, dieſe beinahe journaliſtiſche Gabe, das tauſendfältige Leben blitzſchnell in Kunſt zu verwandeln, unterſchied ſie von der Krones, die ja überhaupt an künſtleriſchen Ausdrucksmitteln im ſelben Maße ärmer als an Schönheit reicher war als die Gallmeyer, und deren ſanftere, lieblichere Begabung ſich zu dem Genie der Gallmeyer verhielt wie ein zartes Altwiener Aquarell zu einer modernen impreſſioniſtiſchen Landſchaft. Neſtroy hatte ihn, dieſen ſatiriſchen Beobachterblick, der unabläſſig hinter dem Leben her iſt, aber er verdichtete ſeine Erfahrungen mehr literariſch als ſchauſpieleriſch. Bei ihm wurde ein Aphorisma, was bei der Gallmeyer eine Gebärde wurde. Immerhin iſt die geiſtige Ähnlichkeit der beiden frappant, und es iſt vielleicht mehr als ein bloßer Zufall, daß ſie im ſelben Jahre, in dem Neſtroy ſtarb, in Wien zum erſtenmal auftrat. Intellektuell war ſie ſeine Tochter, und als ſolche trat ſie unmittelbar nach ihm die Regierung an. Der Humor ſprang damals ſozuſagen auf die weibliche Linie über, und ſo hat man, nicht mit Unrecht, die Gallmeyer einen weiblichen Neſtroy genannt. Als ſolchen verriet ſie ſich vor allem in jenen Sprechcouplets, für deren Artung das in der „Trutzigen" als Beiſpiel dienen mag. Sie erzählt darin eine ſehr harmloſe und auch gar nicht beſonders witzige Geſchichte von einer alten Bäuerin, der Bräuningerin, die eine

tote Katze, in Papier eingewickelt, übers Feld trug, um den verstorbenen Liebling würdig zu bestatten. Der Domini, ein Müßiggänger, sieht sie und entreißt der Alten das Paket, in der Meinung, es sei etwas Eßbares. Später kommen die beiden zu Gericht, und jetzt beginnt erst die eigentliche Gallmeyer-Komödie. Sie spielt nämlich die ganze Gerichtsverhandlung. Jede der Personen charakterisiert sie durch eine kleine Bewegung, durch eine ursprüngliche Beobachtung. Die alte Bräuningerin ist so mager, daß sie beständig in Angst ist, ihre Röcke zu verlieren, darum rafft sie sie immer alle zusammen, randweis in die Höhe. Die Gallmeyer macht das und zaubert mit einem einzigen Griff, einer einzigen Gebärde eine alte Bäuerin auf die Bühne. Gleicherweise charakterisiert sie den Domini, der sich immer so übers Kreuz streicht, das ihm aber „nicht vom Arbeiten weh getan hat", und den Gerichtsadjunkten, der „einmal probiert haben muß, wie 's Aufhängen tut, denn er fingert noch immer an sein' Hals herum, als ob 'n dort noch 's Strickel einschneidet". So führt sie diese Gerichtsverhandlung durch, indem sie jeden der Teilnehmer auf einen einzigen höchst charakteristischen Zug reduziert und aus drei Gesten ein Drama baut. „Japanisch" würde man diesen Impressionismus heute nennen, und ein Berliner Theaterkritiker könnte mit leichter Mühe aus einem einzigen solchen Sprechcouplet einen modernen Stil der Schauspielkunst ableiten. Damals begnügte man sich damit, zu lachen und zu applaudieren, ohne ein Problem daraus zu machen, und als sie dann mählich den Boden verlor und ihren Schmerz und ihre Kunst in der Provinz spazieren führte, machte man auch daraus kein Problem. Man ließ sie ruhig sterben und dann begrub man sie.

Sie war eine Beobachterin; das war sie. In ihrem Gesichte fallen vor allem die Augen auf. Alles übrige, den

peſſimiſtiſchen Mund, die derbe Naſe, die leidenſchaftlichen Züge eines robuſten und jähzornigen Weibes — all das könnte man vergeſſen, aber ihre Augen vergißt man nie. Wie zwei Scheinwerfer ſtehen dieſe übergroßen runden Augen in dem Geſicht und ſuchen das ganze Leben ab. Von ihren Augen ausgehend muß man ſie erklären; ſie waren das eigentliche Werkzeug ihrer Kunſt. Ihr Talent war groß, es umfaßte das ganze Gebiet der Operette, der Poſſe und des Volksſtücks, von der Frechheit bis zur Tragik, vom Volksſängerkuplet bis zum Wolterſchrei, vom Cancan bis zur Träne; aber die Augen waren der Mittelpunkt ihrer Begabung, das eigentliche Zentrum ihres Künſtler-Ichs. Ob ſie nun die Gebärde der Sarah Bernhardt oder das Röckeraffen der alten Bräuningerin nachmachte, immer gab ſie einen Blick zum beſten, der ſich im Gehirn in eine Bewegung transformiert hatte. Immer gab ſie Beobachtungen aus erſter Hand, originelle Einfälle, wo die anderen, auch die Geiſtinger, nur die Terminologie des Handwerks gaben. Sie war eine Impreſſioniſtin; das vor Erfindung des Impreſſionismus oder zumindeſt völlig unabhängig von dieſer franzöſiſchen Erfindung. Und ſie war eine Realiſtin, lange vor Hauptmann, ja ſogar vor Anzengruber. Sie und Anzengruber verkörperten die beiden Pole des literariſchen Realismus, den ſchauſpieleriſchen und den dichteriſchen, Jahre bevor man in Berlin mit der neuen Richtung Geſchäfte machte. Und weil ſie eine Impreſſioniſtin und eine Realiſtin war, darum war ſie einfach und natürlich, denn durch ihre Augen war ſie in ununterbrochenem Kontakt mit der Natur, die ihr immer das Maß für ihr Weſen lieferte. In den Sechzigerjahren triumphierten ihre Eigenſchaften, durch Luſtigkeit entſchuldigt, von Jugend verklärt, in den Siebzigerjahren unterlag ſie. Es war die Flauſenzeit, die Zeit der Äußerlichkeit, Seichtigkeit und Verlogenheit auf

allen Gebieten der Kunſt und des Lebens, die Zeit der Makart-Bouquets, der Renaiſſancemöbel, der Ebersſchen Romane und des gemalten Salontirolertums. Da paßte ſie nicht hinein. Das war eine Zeit für die Geiſtinger, nicht für ſie. Die triumphierte in den tragiſchen Rollen, von denen die arme Gallmeyer träumte, die kam über den Dialekt hinaus, weil ſie ihn niemals aufrichtig geſprochen hatte, die ſchaffte ſich ein Vermögen, blieb jung und blieb beliebt. Sie wußte das Geſchäft der Kunſt mit Anſtand zu betreiben und ſich in allen Lebenslagen weiſe und würdig zu benehmen. Sie hätte ſich nie dem Stadttheater unentgeltlich angeboten und wäre nie zurückgewieſen worden. Sie war geſcheit, die andere nur genial. Zwiſchen gepackten Koffern und welken Lorbeerkränzen ſtarb die Gallmeyer, noch im Delirium zu einem neuen Gaſtſpiel in der Provinz rüſtend und die Refrains ihrer Jugend ſingend. Ihr Nachlaß betrug vierhundertfünfzig Gulden. Die Geiſtinger aber kabelte ſofort aus New-York ihr Beileid und ordnete an, daß der „unvergleichlichen Künſtlerin" ein Lorbeerkranz aufs Grab zu legen ſei. Sie hat die unvergleichliche Künſtlerin um zwanzig Jahre überlebt und iſt als eine wohlhabende und hochangeſehene Dame geſtorben.

Eine Herme für Saar

Selten hat ein Denkmal ſo gut in ſeine Umgebung hineingepaßt, wie die ins Grüne verſteckte Herme, die von einer anhänglichen Verehrergemeinde zu Ehren des verſtorbenen öſterreichiſchen Dichters Ferdinand v. Saar draußen im Wertheimſteingarten aufgerichtet ward. Der Weg zu dem Garten, der zu den ſchönſten und üppigſten unſerer Stadt gehört, führt an Gedenktafeln und den beſten öſterreichiſchen Erinnerungen vorbei. Hier hat Beethoven vor mehr als hundert Jahren einen Sommer verbracht und an ſeiner „Eroica" geſchaffen; ſchräg gegenüber hat Körner gedichtet, und wieder ein paar Schritte weiter, jenſeits der an dieſer Stelle noch ganz altertümlich ſchmalen Straße, macht eine andere Tafel an der die Beſitztümer Gomperz und Wertheimſtein verbindenden grauen Mauer von dem wiederholten und letzten Aufenthalte Ed. v. Bauernfelds beſcheiden Mitteilung. Gute Genien ſchweben um dieſen Eingang und geleiten den Beſucher in die eigentliche Villa Wertheimſtein, über die von Schwind ausgeſchmückte Treppe zu dem ſchöngeiſtigen Salon empor, in deſſen luxuriöſem Bezirk die verſtorbene Franzi v. Wertheim-

ſtein ein Menſchenalter lang ihr äſthetiſches Königreich anmutig regiert hat. Jetzt macht in dem unverändert gebliebenen Raume nur noch ihr Bild von der Wand herab die Honneurs und gibt demjenigen, der ſie nicht mehr perſönlich gekannt hat, einen Begriff von den lieblichen Mitteln ihrer Macht. Von Lenbach gemalt, zeigt es uns die Hausfrau als junges, obwohl nicht mehr ganz junges Mädchen. Das Geſicht hat bereits ſeinen eigenen Ausdruck, der eine durch Jugend noch verſchleierte, doch unter dem Schleier ſchon deutlich wahrnehmbare Perſönlichkeit verrät. Sie iſt ſchön, aber es genügt ihr nicht, ſchön zu ſein, und daher vielleicht die kleine Enttäuſchung, die, als Vorbotin künftiger Reſignation, aus dem verhangenen Blick der Augen und den von einem wehmütig zuwartenden Lächeln umſpielten weichen Zügen ſpricht. Der wähleriſch-verwöhnte Mund des Fräuleins ſpricht es nicht aus, aber der ganze Ausdruck ihres damenhaft zarten Geſichtchens ſagt es deutlich, daß ſie nicht ganz glücklich war, und weil ſie es nicht war, darum wurde ſie eine Freundin der Kunſt und Künſtler, die ſie glückſpendend und generös an dem ſie umgebenden Reichtum teilnehmen ließ. Selbſt eine Künſtlernatur, obwohl ohne eigentliches Talent, begnügte ſie ſich damit, das Talent zu fördern, um ſo, auf einem frauenhaften Umweg, die Sehnſucht nach Schönheit, die in ihre Bruſt gelegt war, aus anderen heraus und für andere zu verwirklichen. So zog ſie Künſtler an und hielt, was ungleich ſchwerer iſt, Künſtler und große Männer in ihrer Nähe feſt. In ihrem Salon wimmelt es noch heute von den Spuren der Koryphäen, die ihn betreten und wieder verlaſſen haben. Die Dichter aber ſind geblieben, zwei zumindeſt, die am Ausgang des vorigen Jahrhunderts die öſterreichiſche Tradition verkörperten. Unmittelbar an den Salon ſtößt das Bauernfeld-Zimmer, roſig tapeziert, wie es ſich für einen immer

Josef Matras

ſchlecht gelaunten Luſtſpieldichter gehört, und durch dieſes wieder gelangt man in das Saar-Zimmer, wo der vom Leben geplagte Mann ſich mit ſeinem rechtſchaffenen, aber unergiebigen Talent geplagt hat. Steht man an dem kleinen, wackeligen Schreibtiſch, den, erzengelgleich, zwei Damen des öſterreichiſchen Hochadels, eine alte und eine junge, bewachen, und auf dem, von einer vielleicht nur bürgerlichen Verehrerin geſpendet, ein dickes Buch mit Manuſkripten auf das größere Werk, das es inſpirieren wollte, noch heute vergeblich wartet: ſteht man an dieſem in ſeiner mesquinen Ärmlichkeit rührenden Möbelſtück, ſo iſt man zugleich im Mittelpunkte Saarſchen Weſens angelangt. Auch geiſtig führt der Weg zu ihm an guten öſterreichiſchen Erinnerungen vorbei und durch den Salon des Hauſes Wertheimſtein.

Vieles, was ſonſt unerklärlich bliebe, mancher paradoxe Schnörkel ſeines Schickſals wird auf dieſem Wege verſtändlich. Saar war eigentlich zeit ſeines Lebens zugleich anerkannt und unbekannt. Das iſt öſterreichiſch. Anderwärts gibt es durchgedrungene und verkannte Dichter; bei uns kann man oder konnte man zumindeſt bis an das Ende des vorigen Jahrhunderts beides zugleich ſein. Grillparzer war es, Bauernfeld war es, zumindeſt, wenn man Deutſchland in Betracht zieht, Saar nicht minder. Allerdings war ſein Fall der kraſſeſte von den dreien, was ſich aus einer gewiſſen Sprödigkeit ſeines Talentes und mehr noch aus der von ihm gepflegten Kunſtgattung erklärt. Ferdinand v. Saar war vor allem Novelliſt und Lyriker; und er war, was noch ſchlimmer iſt, öſterreichiſcher Novelliſt und Lyriker. Das heißt, ſein Vortrag war zunächſt auf öſterreichiſche Ohren berechnet, und ſeine nicht beſonders ſtarke Stimme hallte auch kaum über die Grenze hinaus. In Öſterreich fand er von Anfang an Beachtung. Seit der in der Mitte der Dreißig

ſtehende, aus der Uniform geſprungene Offizier ſeinen „Innozens" erſcheinen ließ, war man auf ihn aufmerkſam, und wenn der nun akkreditierte Dichter in langfriſtigen Intervallen, etwa von Jahrfünft zu Jahrfünft, je ein neues Bändchen Novellen oder Lyrik herausgab, ſo verabſäumte man nie, ihn dafür öffentlich und privat zu loben. Dieſes Lob hätte ihn auf die Dauer zwar vor dem Vergeſſenwerden, nicht aber vor dem Verhungern geſchützt, wenn ihm nicht ſeine adeligen Freundſchaften aus der Verlegenheit geholfen hätten. Anderſeits mögen ihn gerade dieſe Beziehungen in allerhand innere Verlegenheiten gebracht haben. Ein Dichter iſt ein eigentümliches Lebeweſen, dem nur ſchwer zu helfen iſt. Bedauert man bei anderen Poeten, daß ſie nicht in der guten Geſellſchaft verkehren, ſo kann man im Falle Saars den Wunſch nicht ganz unterdrücken, nicht daß er in einer ſchlechteren Geſellſchaft verkehrt haben möchte, aber, daß er der beſten, die er zu ſchildern beſtimmt war, etwas ferner geſtanden wäre. Das Dichten iſt ein indiskreter Beruf, zumal bei Dichtern, wie Saar einer war, die ganz aus dem Erlebnis, aus der Wirklichkeit heraus produzieren. In der guten Geſellſchaft aber iſt man diskret; man ſpricht weder von ſich, noch von den andern, zumindeſt nicht, ſoweit das Privatleben in Betracht kommt, und gerade dieſes iſt Objekt der dichteriſchen Darſtellung. So angeſehen, könnte man zu dem allerdings etwas paradoxen Ergebnis gelangen, daß für einen produzierenden dichteriſchen Geiſt die beſte Geſellſchaft die ſchlechteſte oder doch die gefährlichſte iſt; weil ſie nämlich ſtumm macht. Bei Saar hat man manchmal das Gefühl, daß ihm zuweilen vor lauter unfruchtbarer Nobleſſe, die ihn umgab, der Atem ausging. Und vielleicht erklärt es ſich hieraus, daß er niemals ein epiſches Werk „de longue haleine", von langem Atem, unternahm, das ihn wahrſcheinlich mit einem

Schlag berühmt gemacht hätte. Denn Novelliſten werden erfahrungsgemäß erſt berühmt, wenn ſie Romane ſchreiben — ſogar, wenn ihre Romane enttäuſchen.

Statt deſſen hat Saar — in einem beſtimmten Alter, einen anderen Ausweg aus der Novelle geſucht, die das Königreich und — von ſchönen lyriſchen Ausblicken abgeſehen — zugleich auch der Kerker ſeines Talents war. Er hat, vielleicht gleichfalls unter dem Einfluß der ſchöngeiſtigen Bildungsatmoſphäre, in der er für gewöhnlich atmete, Heinrichsdramen zu dichten begonnen, die den Inveſtiturſtreit jambiſch zu ſchlichten bemüht waren. Seine beſten Gaben, die Anſchaulichkeit der Schilderung, die Fähigkeit, eine Exiſtenz gleichſam mit ihren Wurzeln auszugraben und in künſtleriſches Erdreich zu verſenken — eine Fähigkeit, die er in kleinen Novellen bis zur Virtuoſität entwickelt hat — mußten ſich hiebei verleugnen, ohne in dem fehlenden dramatiſchen Temperament einen entſprechenden Erſatz zu finden. Zwar iſt die Novelle eine halbdramatiſche Form; ſie reitet ſozuſagen im Herrenſattel, einen Fuß im Steigbügel des Dramas, den anderen in dem des Romans. Aber die Saarſchen Novellen ſind im Grunde keine Novellen. Es bildet den eigentlichen Reiz ſeiner dichteriſchen Erzählungskunſt, die ſich von Grillparzer und Stifter herleitet, daß ſie viel mehr durch den feinen Reiz der Sprache, durch die Innigkeit des Empfindens und die Beſeeltheit des Vorganges, als durch ſenſationellen Inhalt und dramatiſche Situationen wirkt. Dieſem ſeinem Weſen entſpricht auch ſeine Technik, wie bei jedem reifen Künſtler. Sie iſt an den beſten Muſtern geſchult und doch durchaus ſeine eigene, ſo daß man, während man eine Novelle von ihm lieſt, oft geradezu das Gefühl hat, Saar hätte das Erzählen erſt erfunden. Wie eine Spinne, nur unendlich langſamer, in beſchaulicher, aber immer planvoller Bewegung,

zieht er Faden um Faden und schafft so ein geistreiches Netz, bevor er die dafür bestimmte Begebenheit darin auffängt. Diese Begebenheit selbst ist meistens klein — sein „Falke" ist zuweilen nur eine Fliege — aber sie ist noch immer sein eigenstes Eigentum, eine Spezies, die sonst in der Natur nicht vorkommt . . . Man kann an einer Saarschen Novelle mäkeln wie an jedem Kunstwerk. Eines muß man ihm ungeschmälert lassen. Alle Novellen von Saar sind ausschließlich von Saar. Das ist nicht so wenig, wie es aussieht, ja, es ist genau genommen alles.

Ein etwas größeres Publikum — von einem großen Publikum kann bei Saar überhaupt nicht die Rede sein — kennt von diesen novellistischen Miniaturen und Aquarellen nur den „Innozens". Mit Unrecht, wie man sofort hinzufügen muß. Eine der beliebtesten Waffen, mit denen man einen Dichter erschlägt, ist sein erstes Buch, und man hat diese Waffe, die meist die Faulheit schwingt, auch Saar gegenüber in Anwendung gebracht. Indessen vermag sie ihn nicht zu verwunden. Der „Innozens" ist süß und schwer von jugendlichem Leid; künstlerisch höher, edler und eigener im Vortrag, tiefer in der Psychologie, origineller im Vorwurf und größer in der Kenntnis des menschlichen Herzens sind seine späteren Novellen. Noch in seinem letzten Band, der „Camera obscura" — ich glaube, es war sein letzter — sind ein paar meisterhafte Erzählungen enthalten, die „Drei Parzen" zum Beispiel, eine Geschichte voll Geist und Wehmut, von der ebenso deutlich sichtbare Fäden zu gewissen Schnitzlerschen Novellen führen, wie von Saars Anfängen zu Grillparzer; oder die letzte: „Dissonanzen", die freilich nur ein Feuilleton ist, aber ein meisterhaftes . . . Hingegen tritt im „Innozens" bereits der Grundzug seines Wesens, sein Pessimismus, deutlich zutage. Wenn sich der Held dieser

Erzählung, der verliebte Mönch, innerlich vor die Wahl gestellt sieht, zu verlieren oder zu entsagen, so ist damit die hoffnungslose Alternative festgelegt, in der sich die meisten Geschöpfe Saars und in der sich der Dichter selbst zeit seines Lebens befand. Er selbst hat ja entsagt, fortwährend entsagt — um sein Talent nicht zu verlieren. Übrigens ist auch dieser Pessimismus eine durchaus österreichische Eigenschaft. Der Österreicher ist Pessimist, weil er lebenslustig ist, weil er die Blumen des Daseins liebt, von denen ihn seine Erfahrung belehrt, daß sie rasch verwelken. Das hat auch Saar getan: er war zugleich Entbehrer und Genießer, und etwas von dem leichtlebigen jungen Offizier, der er in seiner Jugend gewesen sein mochte, lebte in dem bärbeißig polternden alten Manne weiter. Auch in seiner Erscheinung und in seinem Gehaben kämpften der Offizier und der Dichter, ohne daß einer den anderen ganz zu besiegen vermochte. Zwar hat er in seiner Leutnantszeit im Kasernarrest gedichtet, aber wenn er als alter Mann seine Gedichte vorlas, so glaubte man einen Major vor der Front zu hören, so eindringlich trug er sie vor. Auch seine Urteile waren oft genug von soldatischer Schärfe. So erinnere ich mich, daß er einmal von Paul Heyse, dessen übergroße Produktivität er mißbilligte, zornig äußerte: „A was! Der? — Der schreibt ja mit einer Nähmaschin'." Zu solch grimmigem Wesen stand dann allerdings der feine elegische Geigenton seiner schriftlichen Erzählermanier in einem seltsamen Gegensatz. Sobald Saar schrieb, streifte er alles Soldatische von sich ab, aber sobald er sich vom Schreibtisch entfernte, benötigte er diese klirrende Wehr, um das Leben zu besiegen. Am Ende hat dann doch, wie man weiß, der Soldat in ihm einen traurigen Sieg davongetragen. Er hat, als das Maß des Leidens voll war, den Dichter barmherzig erschossen . . . Man kann sagen:

Saar hat als ein Poet gelebt und ist wie ein Soldat gestorben.

Nun ist er angelangt, als Herme. Im grünen Grund des Wertheimsteingartens wurzelt sein Standbild, und so berührt der Dichter der „Wiener Elegien", der „Novellen aus Österreich" noch einmal den vertrauten heimischen Grund, aus dessen Erdreich er seine besten literarischen Kräfte zog. Die Herme, sonst eine Verlegenheitsform, hat in diesem Falle, als eine Art freiwilliger Torso, ihre innere Berechtigung. Denn ein solcher Torso ist er selbst, ist am Ende jeder Novellist, und jede Novelle ist eine Herme, insoferne als sie die Gestalt eines Erlebnisses unterschlägt und gleichsam nur seine Gesichtszüge wiedergibt. In der Ausarbeitung solcher Gesichter aber war Saar ein Meister, ein feiner Physiognomist, dessen Kunst wir eine ganze Galerie österreichischer Charakterköpfe verdanken. Ihn deshalb den größten Dichter seit Grillparzer zu nennen, geht auch an einem Jubiläumstag nicht an und hieße anderen, Größeren unrecht tun. Daß er jedoch einer unserer stimmbegabtesten Lyriker und bedeutendsten Novellisten war, wird seine Herme auch noch künftigen Geschlechtern bezeugen.

Marie v. Ebner-Eschenbach

Die Nachricht, daß die liebe Erzählerin Marie v. Ebner-Eschenbach für immer zu dichten aufgehört hatte, dürfte bei vielen ihrer treuen Leser ein Gefühl persönlichen Bedauerns hervorgerufen haben, als wäre ihnen eine nahe Angehörige gestorben. Zwar hatte man die alte Dame, die fern vom Literatenklüngel zurückgezogen lebte und sich auf die Handhabung der Reklametrommel immer schlecht verstand, kaum im Bilde, geschweige denn von Angesicht zu Angesicht gesehen und eigentlich nur vom Hörensagen gekannt. Aber man wußte, daß sie lebte, und es war einem lieb, dies zu wissen, wenn man die reife Spätherbstfrucht einer ihrer letzten Erzählungen genoß oder ihren kostbaren Erinnerungen lauschte, die sie mit einer ganz besonderen Anmut vorzutragen verstand. So sind erst kurz vor ihrem Tode ihre Grillparzer-Erinnerungen in die Lesewelt hinausgeflattert und haben ein Aufsehen gemacht, wie es den Veröffentlichungen fünfundachtzigjähriger Schriftsteller nicht immer zuteil wird. Gleichzeitig ließ auch ein neuer Novellenband von ihr seine feine Stimme erklingen, die, so fein sie war, doch den Lärm und Nebel des vom Krieg erschütterten Tages siegreich durchdrang und den Weg

zum Herzen künſtleriſch geſtimmter Genießer fand. Nicht die Spur des hohen Alters iſt in dieſen köſtlichen kleinen Erzählungen wahrnehmbar, kein Zittern der Hand, keine unwirſche Abkehr von der Gegenwart, kein „Schimpfen auf der Jugend Glück", wie es im „Bauer als Millionär" heißt, in dem ſchönen Lied vom „Brüderlein fein". Das „Schweſterlein fein", das hier Abſchied nimmt, iſt noch von einem letzten Jugendſchein, wie von Abendſonnenglanz umfloſſen, und wer nicht wußte, wie alt die Verfaſſerin iſt, der würde es dem Buche nie und nimmer vom Geſicht ableſen. Die Eſchenbach ſchrieb bis zuletzt gut um zwanzig Jahre jünger, als ſie war, eine Meiſterleiſtung ſchriftſtelleriſcher Kosmetik, die ſie ebenſowohl der geſunden Konſtitution ihres Talents, wie ihrer künſtleriſchen Beſcheidenheit zu danken hatte. Beſcheidenheit hat eine heimliche Prämie, die erſt im ſpäten Alter fällig wird: ſie macht nämlich jünger.

Das Leben der Eſchenbach, wie ſie ihre Leſer gern vertraulich nennen, reicht in unwahrſcheinliche Fernen zurück. Sie iſt 1830 geboren, zu einer Zeit, als Goethe noch leibhaftig im Lichte wandelte. Ihr Vater, Graf Dubsky, hat als junger Offizier eine perſönliche Berührung mit Napoleon gehabt. Er war einer von drei Brüdern, die als öſterreichiſche Hauptleute die Befreiungskriege mitmachten. Zwei von ihnen „blieben vor dem Feinde", wie der überlebende Bruder zu ſagen pflegte, der eine im Norden, der andere im Süden, in Italien. Den dritten, den Vater unſerer Dichterin, fand man „für tot" auf dem Schlachtfeld von Cléry. Er geriet in franzöſiſche Gefangenſchaft und wurde von Napoleon, als dieſem die Gefangenen vorgeführt wurden, angeſprochen. Aus einer heroiſchen Zeit hervorgegangen, ging das Leben der Eſchenbach in einer ebenſo heroiſchen Epoche, die mit jener napoleoniſchen die größte Ähnlichkeit hat, zu Ende; an ihr

selbst und ihrem Werke aber ist kaum etwas Heroisches, es wäre denn ein ungewöhnliches Erbarmen, eine heroische Güte. Sie hat auch ihr Talent nicht vom Vater, der nach ihren Schilderungen ein guter, aber etwas schroffer Militär war, noch von ihrer Mutter, die sie in einem Alter verlor, da ihr eigenes Leben noch nach Tagen zählte. Sie hat es vielmehr, wenn überhaupt irgendwoher, von ihrer bürgerlichen Großmutter, die nach allem, was uns die Enkelin von ihr erzählt hat, so etwas wie eine Ebner-Eschenbach ihrer Zeit gewesen sein mag. In der Bibliothek dieser schöngeistigen Dame, die selbst nicht schrieb, aber für alles, was andere schrieben, das feinste Verständnis besaß, ist die junge Marie, dreizehnjährig, zur Poesie erwacht. Sie beschreibt uns, am Schluß ihrer entzückenden „Kinderjahre", die Träume, die sie angesichts jener, ihr von der Großmama vermachten Bücher hatte. Es sind bereits Dichterträume, die zu einem großangelegten historischen Trauerspiel aus der Zeit Richelieus zusammenfließen. Cinq-Mars ist sein Held, und das Schönste an dem ganzen Traum, daß er „so prachtvoll stirbt". Es nimmt heute ein wenig wunder und nötigt uns ein leises Lächeln ab, daß die Eschenbach, unsere erste und größte österreichische Erzählerin, eine Erzählernatur durch und durch, jahre-, jahrzehntelang nur für den dramatischen Lorbeer geglüht hat. Freilich, sie hatte, was Lebensdauer anbelangt, einiges zuzusetzen und konnte es ohne Schaden tun. Fünfundvierzigjährig erst, tritt sie mit ihren ersten Erzählungen hervor, steigert dann aber ihre Gaben durch ein weiteres Menschenalter. Grillparzer scheint nach dem, was sie selbst berichtet, das Verdienst zu gebühren, sie auf den rechten, den Erzählerweg gebracht zu haben. Er tat es, schon ein alter Herr, indem er sich von ihr, der Anfängerin, geduldig ein Drama vorlesen ließ. Er lobte nicht und tadelte

nicht, kam aber in ſpäteren Geſprächen auf das Stück nicht mehr zurück. Die Eſchenbach, deren Seele feine Ohren hatte, verſtand, wie er es meinte, und änderte in der Folge nicht ihr Talent, aber deſſen Richtung in einer Weiſe, die Grillparzer, wenn er länger gelebt hätte, ſicherlich gebilligt haben würde, ganz anders gebilligt als jenes Drama der jungen Baroneſſe, das er ſich eben nur ſo gefallen ließ. Höflich ſchweigend hat er ihrem Talent doch die entſcheidende Wendung gegeben. Ein großer Menſch braucht ja über ſolche Dinge nicht viel zu reden. Ein Wort, ein halbes, ja ſogar ein unterdrücktes kann unter Umſtänden Schickſal werden. In unſerem Falle jedenfalls wurde es Schickſal und die Eſchenbach eine Erzählerin.

Als Dramatikerin ſtrebte die in Begeiſterung erglühte junge Dichterin den größten Vorbildern nach, als Erzählerin, als öſterreichiſche Erzählerin zumal, vermißte ſie Vorbilder und — wurde eines. Es fehlt in Öſterreich auf dem Gebiete der Erzählung an einer weiter zurückreichenden ſelbſtändigen epiſchen Überlieferung. Wir haben in der geſamten öſterreichiſchen Literatur keinen einzigen Erzähler, den wir dem Dramatiker Grillparzer an die Seite ſtellen könnten, es wäre denn — Grillparzer. Sein „Armer Spielmann", an deſſen beſcheidenen Vortrag und ſeeliſche Lauterkeit die Novellen der Eſchenbach erinnern, mag ihr, ebenſo wie die Novelliſtik Adalbert Stifters, als ſtiliſtiſches Muſter gedient haben, abhängig wurde ſie von keinem der beiden, konnte es auch nicht werden. Denn der „Arme Spielmann" iſt etwas Einmaliges wie Goethes „Novelle"; Stifter aber ſtand auf einem anderen Platz im Leben als die Eſchenbach und ſchilderte eine andere Umgebung. Ihre Abſtammung, ihr Geſchlecht, ihre ganze Erziehung und die Wiener Kultur, der ſie ihre geiſtige Entſtehung verdankt, verwieſen ſie auf die „Ge-

sellschaft", die wirkliche nämlich, die zu schildern sie berufen war. Sie begegnete darin ihrem gleichaltrigen Landsmann Saar, der ein ebenso feiner, aber etwas kärglicher Erzähler war und vor dem die Eschenbach ein gewisses Fabuliertalent voraus hat. Von der übrigen, volkstümlichen österreichischen Erzählungskunst aber unterscheidet sich die ihre meist schon stofflich und immer durch eine gewisse, auf das Anhören im Salon berechnete Wohlerzogenheit des Vortrages. In den Erzählungen der Eschenbach herrscht ein feiner Ton wie im alten Burgtheater. Wenn sie beispielsweise einen Uhrmacher redend einführt, so spricht er wie ein Hofrat. Ihre Hofräte aber reden — wie wirkliche Hofräte; und ihre Grafen und Gräfinnen kommen, wann immer sie auftreten, aus dem wirklichen Leben her, nicht wie bei anderen Romanschriftstellerinnen aus der Pappschachtel und dem Tintenfaß.

Trotz der Gewähltheit ihres Umganges, der sich auch in ihren volkstümlichen Geschichten spiegelt, ist die Eschenbach zeit ihres Lebens eine Realistin gewesen. Zeit ihres Lebens, das will in diesem Falle etwas sagen; denn sie ist es schon vor dem Aufkommen des Realismus oder Naturalismus gewesen und nach seiner sogenannten Überwindung geblieben. Der Wellengang der Moderne hat ihrem Romanschiff nicht das geringste anzuhaben vermocht, dessen Fahrwasser weder vermehrt noch vermindert. In den achtziger Jahren, als ein gewisser blutiger Realismus sich zum Worte meldete, war die Eschenbach eine Frau zwischen fünfzig und sechzig. Sie schrieb das „Gemeindekind", ein realistisches Dorfgemälde, das durchaus in freier Luft gemalt war. Zwanzig Jahre später, als sich die zeitgenössischen Dichter am liebsten in mittelalterliche Goldschmiede verwandelten, schrieb sie den „Vorzugsschüler", und dreißig Jahre später mit derselben gelassenen, ungezierten, aber gepflegten Frauenhand den „Herrn Hof-

rat". Auch dieſe Wiener Geſchichte, die in Mödling ſpielt, zeugt für den geſunden Realismus der Ebner-Eſchenbach. Die Hauptfigur zumal, die des Hofrates, iſt mit allen ihren Abſonderlichkeiten und Mucken wie aus der Wirklichkeit herausgegriffen. Stifters „Hageſtolz", ein naher literariſcher Verwandter von ihm, mutet vergleichsweiſe akademiſch an; auch fehlt ihm der verſöhnliche Humor, der den Bericht unſerer Dichterin ſo ſchmackhaft macht. Es iſt dies ein ganz eigentümlicher, zarter, frauenhafter Humor, ein ſchalkhafter Luſtſpielhumor, der ſeine Wiener Herkunft nicht verleugnen kann. So anmutig mit der Wahrheit zu ſcherzen, verſteht man nur in Wien.

Marie v. Ebner-Eſchenbach iſt eine deutſche Erzählerin, eine deutſche Dichterin: Zu Hauſe aber, auch geiſtig zu Hauſe, war ſie ihr Lebtag in Wien. Sie hat in derſelben Gaſſe gewohnt, in der Grillparzer gelebt hat und geſtorben iſt, und als eine leibhaftige Reminiſzenz an die Grillparzerzeit, deren hohe Meinung von der Kunſt ſich in ihrem ſchriftſtelleriſchen Weſen verkörperte, ging ſie unter uns herum. Man darf ja die Anſpruchsloſigkeit der Eſchenbach, die wie die öſterreichiſche ſo oft, nur eine ſcheinbare iſt, nicht unterſchätzen; ſie iſt nicht nur eine Erzählerin von Geſchmack, ſondern eine wahre Künſtlerin. In den höchſten Anſprüchen an die Kunſt aufgewachſen, mit dem Beſten vertraut, hat ſie ſich nur langſam, ſehr langſam, aus einer dichtenden Baronin zur freien Schriftſtellerin entwickelt und ſich auch noch in ſpäteren Jahren nur behutſam mit neuen Werken in die Öffentlichkeit gewagt. Nicht weil ſie wenig zu ſagen hatte, ſondern weil ihr ihr künſtleriſches Gewiſſen ſtets aufs neue zurief, wie wenig wert iſt, geſagt zu werden, hat ſie die Geduld des Leſers verhältnismäßig ſelten in Anſpruch genommen und von der Tinte einen ungleich mäßigeren Gebrauch gemacht, als

„beliebte Erzähler" sonst zu tun pflegen. Das kommt in ihrem Werk zum Ausdruck. Was Saar einmal bissig von Heyse sagte: „Der schreibt ja mit einer Nähmaschin'", von ihr, der Frau, hätte er es niemals zu behaupten gewagt; denn bei der Eschenbach ist alles, bis aufs letzte Stückchen, feinste, delikateste Handarbeit. Dabei beherrschte sie das Metier gründlich und ist auch nach der technischen Seite hin eine Meisterin in ihrem Fach. Wie sie uns mit lebhafter Charakteristik in eine Erzählung einführt, wie sie dann, nachdem sie uns mit den Personen vertraut gemacht, ihre Vorgeschichte nachholt, wie sie abschweift und zurückkommt, die Handlung anspinnt und mit immer neuen Erzählerkünsten das Interesse bis zu dem wohlvorbereiteten und doch überraschenden Schlusse festhält, das alles bezeugt ihre Meisterschaft. Die besten Novellen der Eschenbach sind wahre Schulbeispiele in dieser Hinsicht, die für ihre ungemeine Bescheidenheit im Lernen ebensowohl wie für die Bedeutung der von ihr gewählten Lehrer nachträglich Zeugnis ablegen. Die Eschenbach hat auch literarisch die beste Kinderstube gehabt.

Als Erzählerin ist Marie von Ebner-Eschenbach vorzugsweise Novellistin, obwohl sie auch Romane und längere Erzählungen geschrieben hat. Ihre Hauptstärke aber ist die Novelle, und zwar die kurze Novelle, die einen im Grunde dramatischen Vorgang erzählend nachgestaltet. „Krambambuli", „Der Muff", „Die eine Sekunde", eine wahre Perle, mit der uns erst ihr letzter Band bekannt gemacht, sind derartige Stücke, die ebenso viele Bereicherungen des dauernden Besitzstandes deutscher Novellistik bedeuten. Dieser Besitzstand ist nicht groß und verhältnismäßig jungen Datums; er ist auch nicht allzu bekannt. Die Novelle ist eine Musik, die mit wenigen Instrumenten besorgt wird, unter denen die Pauke fehlt, und die sich nicht an ein großes Pu-

blikum wendet. Berühmt macht sie ihre Urheber selten, auch die Eschenbach ist es, zumindest im vulgären Sinne, nicht eigentlich gewesen. Doch ist ihr Publikum, wenn auch nicht das größte, so doch stets das feinste und in seiner Feinheit dankbarste gewesen. Sie schrieb nicht für eine Armee, aber für die Nobelgarde einer Armee deutscher Leser.

Im Kriege ist die Eschenbach nur mit kleineren, vom Kriege abgewandten Werken hervorgetreten. „Stille Welt" nennt sich ihr letzter, im Herbst 1915 veröffentlichter Band. Es war der letzte Titel, den sie in die Welt setzte, und er fiel in eine laute Zeit, aus der er uns sachte weglockt. Es ist ja etwas Wunderbares um die Gabe des Erzählers, die uns über Zeit und Raum hinweghebt und, indem sie uns wieder zu Kindern macht, die Gegenwart von uns entfernt. Die Eschenbach hat sie besessen wie nur wenige und bis zuletzt ausgeübt; ja sie übt sie noch immer aus. Persönlich zwar hat sie sich wenige Monate vor ihrem Kaiser, mit dem sie im Altern rüstig gleichen Schritt hielt, aufgemacht und aus ihrer stillen Welt in eine noch etwas stillere zurückgezogen. Daß sie aber ganz gestorben sei, wird niemand von ihr behaupten. Der wahre Dichter stirbt erst, wenn sein letzter Leser die Augen schließt, und so angesehen, wird Marie v. Ebner-Eschenbach als Gestalterin eines idealen und eben darum unzerstörbaren Österreich in österreichischen Gemütern noch lange fortleben.

Abſchied von Girardi

Zweimal in dieſem ſchrecklichen Kriege iſt Wien um ein ſiegreiches Lachen ärmer geworden. Erſt war es Maran, von dem die Freunde einer heiteren Weltanſchauung ſchmerzlich lächelnd Abſchied nehmen mußten, und dann, einen Frühling ſpäter, Girardi. Aber ſchon, indem man dieſe beiden Namen, durch ein „und" verbunden, nebeneinander ſetzt, empfindet man, bei aller nachhaltigen Wertſchätzung, die wir der in ihrer ſcheinbaren Albernheit ſo geiſtreichen Komik Marans bewahren, daß durch eine derartige Nebeneinanderſtellung Girardi gewiſſermaßen ein Unrecht geſchieht. Dieſes unterſcheidende Gefühl trügt keineswegs und es kann ſich nur darum handeln, ſeinen tieferen Grund aufzuſpüren. Tatſächlich ſträubt ſich der Name Girardi gegen jede ſolche Verbindung, und wäre es mit den größten Größen ſeiner Zeit. Man kann von Matras und Scholz reden, von Sonnenthal und Hartmann, von Mitterwurzer und Kainz, aber man kann nicht von Girardi und — irgendeinem anderen Künſtler ſprechen, gleichgültig, ob es ein Komiker oder ein ſogenannter ernſter Schauſpieler wäre. Warum nicht? Der Wiener, an den man dieſe Frage richtet, wird um eine Antwort nicht verlegen ſein und in ſeiner

Sprache erwidern: Er hat etwas Beſonderes gehabt; was auch vollkommen richtig iſt, es fragt ſich nur, worin eben dieſes Beſondere beſtand. Girardi war komiſch, erfriſchend komiſch, das waren andere, vor und neben ihm, auch: er war rührend, er hatte Gemüt mitten in ſeiner Komik, und auch das hatten andere vor und neben ihm. Auch Matras hat im dritten Akt von „Mein Leopold" das Publikum weinen gemacht, nachdem er es vorher durch ſeine Spaßhaftigkeit weidlich erheitert hatte. Dennoch war auch Matras kein Girardi, ſo wenig wie irgendein anderer volkstümlicher Wiener Komiker vor und neben ihm. Ein gewiſſes Etwas, ein poetiſcher Goldglanz, der jeder ſeiner Leiſtungen und mit zunehmenden Jahren in zunehmendem Maße anhaftete, unterſchied ihn von ſeinesgleichen in der Vergangenheit wie von ſeinen Zeitgenoſſen, unter denen er, auf ſeinem eigentlichen Gebiet, nicht ſeinesgleichen beſaß. Dieſer Goldglanz war nicht äußerlich angeflogen und noch weniger künſtlich hergeſtellt, ſondern in ſeinem innerſten Weſen begründet. Aber was begründete ihn? Ich glaube, es war das Raimund ſche in ſeinem Weſen. Girardi war, ſo könnte man ſagen, der Raimund unter den Schauſpielern. Wir haben nur einen Raimund, nicht nur in der öſterreichiſchen, auch in der deutſchen Literatur, und wir hatten, nein, wir haben, nur einen Girardi. Denn wir haben ihn noch immer, er iſt, in der allgemeinen Erinnerung lebend, ein unverlierbarer Beſtandteil unſeres Bewußtſeins.

Das Raimundſche iſt zugleich das Öſterreichiſche, in verklärter Form, ſo daß jenes Beſondere zugleich auch das Allgemeinſte iſt, dasjenige, was uns alle mit ihm verbindet. Erhielten die Könige der Bretter Beinamen wie die Regenten, man könnte Girardi keinen paſſenderen verleihen als dieſen: der Öſterreichiſche. Er war der Schauſpieler unſeres Nationalcharakters und bezeichnenderweiſe ein heiterer Künſt-

Eduard v. Bauernfeld

ler. Denn wenn man Girardi einen Komiker nennt, ſo tut man ihm in gewiſſem Sinne ebenſo unrecht, wie wenn man ihm mit anderen Schauſpielern dieſer Gattung zuſammenſtellt. Er war kein Komiker im brutalen Verſtande dieſes Wortes, und wo er es etwa ſein mußte oder ſein wollte, war er nicht Girardi. So viel Frohſinn auch im Verlauf eines halben Jahrhunderts von der Bühne, auf der er ſtand, in den Zuſchauerraum ſprühte, ſo viel innere Luſtigkeit er dort oben in gleichgültigen Machwerken verpuffte, ſo war es doch nicht eigentlich die komiſche Wirkung, die das Publikum bei ihm ſuchte. Andere machten es lauter lachen, keiner beſſer; denn jede Art von Verzerrung, wie ſie der Berufskomiker kaum zu vermeiden vermag, weil Komik eben in dem Heraustreiben des komiſchen Elements, alſo recht eigentlich in der Übertreibung beſteht, war ſeinem jeder Übertreibung abholden, auf die äußerſte Natürlichkeit bedachten Weſen durchaus fremd. Girardi war ein natürlich heiterer Menſch, den es ſogar eine gewiſſe Anſtrengung koſtete, komiſch zu ſein. Er nahm dann immer einen kleinen Anlauf, ſchob das Kinn vor und zur Seite, es war, als nähme er ſein Geſicht in den Zügel, wie ein Pferd, das über eine Hürde ſetzen ſoll. Hingegen koſtete es ihn nicht die geringſte Mühe, heiter zu wirken. Er brachte ſeine Heiterkeit aus dem Leben auf die Bühne mit und nahm ſie nach dem letzten Fallen des Vorhanges wieder mit ſich ins Leben. Girardi war auch inſofern kein Komiker wie andere, als er durchaus nicht verſchloſſen oder griesgrämig war wie andere hervorragende Lachkünſtler. Er war auch nicht ſentimental, nicht im Leben und nicht auf der Bühne, was ihm um ſo höher angerechnet werden muß, als er geiſtig einer Epoche entſtammte, die die Sentimentalität liebte. Der gewiſſe ernſte Augenblick im letzten Akt ſeiner Rollen war bei ihm immer reines Gefühl, ohne jenen pappigen Zuſatz,

en man in der Wiener Küchensprache „die Einbrenn" nennt und den, weil er ihre Leistung konsistenter macht, auch die meisten Bühnenkünstler nicht entbehren können oder wollen. Girardis Natürlichkeit schützte ihn vor solchen Verdickungen, die den guten Geschmack beeinträchtigen. Die Natürlichkeit, eine, man möchte sagen, absolute Natürlichkeit, war überhaupt seine größte künstlerische Tugend, wie sie auch die beste Eigenschaft des Österreichers ist, die uns sogar der schlimmste Neid lassen muß.

Sein ausgeprägtes Österreichertum verriet sich schon in Girardis äußerer Erscheinung, die ja bei einem Schauspieler immer zugleich innere Erscheinung bedeutet. Der Österreicher ist im allgemeinen kleiner als der Norddeutsche und zierlicher als der Süddeutsche. Beides war Girardi, dessen Mittelgröße die anmutigsten Körperverhältnisse aufwies. Auch ist der Österreicher rassemäßig fast immer ein Mischling, was ihn nicht hindert, eine selbständige Spielart der deutschen Rasse nicht nur vorzustellen, sondern auch zu sein. Seine Eigenart ist, obwohl zuweilen im Wege des Eklektizismus entstanden, dennoch haltbar und unverwechselbar. So braucht man sich nicht daran zu stoßen, daß dieser typische Österreicher, der Girardi war, einen italienischen Namen trug, daß seine dunkeln Augen italienisch funkelten und daß er mit italienischem Brio aus der Kulisse trat. Der geborene Schauspieler verrät sich schon im ersten Augenblick seines Auf-die-Bühne-Tretens, sowie sich der Schriftsteller für den Kenner im ersten Satz verrät. Wenn Girardi auftrat, so hatte man das Gefühl, daß er in sein eigentliches Lebenselement eintrat; er schnellte auf die Bühne wie der Fisch ins Wasser. Dieser typische Österreicher war eben zugleich ein geborener Schauspieler, was sich aus der nationalen Abkunft nicht mehr begründen läßt, obwohl das schauspielerische Talent in Öster-

reich sich häufiger ereignet als im eigentlichen Deutschland. Alles an Girardi war Ausdruck und Bewegung: sein Blick, sein Gang, seine Haltung, ganz besonders aber sein Gesicht. Man zeige sein Bild irgend jemandem, der nicht weiß, wen es vorstellt — man wird diesen jemand freilich außerhalb Wiens suchen müssen — und frage ihn, was der Mann ist. Die Antwort wird gar nicht anders lauten können als: Schauspieler. Dabei aber hat dieses Mimengesicht durchaus nichts Komödiantisches an sich, das Schauspielerische besteht vielmehr nur darin, daß eine seltene Beredsamkeit der Züge das innere Wesen des Mannes, dem dieses Gesicht zueigen ist, sichtbar und auch noch auf größere Entfernungen sichtbar ausdrückt. Der erste Eindruck, den man von ihm erhält, ist der der Heiterkeit; sie sprüht unter den ein wenig hochgezogenen, kräftigen Brauen hervor und sie hat sich in der Gegend zwischen Nase und Mund hinter den von den Nasenflügeln halbkreisförmig ausstrahlenden Lachfalten wie hinter einem Wall verschanzt. Auch der Mund ist unverkennbar der eines Schauspielers; schmal und in wagrechter Richtung beiderseits ein wenig überdehnt, läßt er an eine straff gespannte Bogensehne denken, die jederzeit bereit ist, einen ins Publikum treffenden Wortpfeil siegreich abzuschnellen und damit ins Schwarze zu treffen. Überhaupt macht das ganze Gesicht einen ungemein gesammelten, geweckten und gespannten Eindruck, etwas Sprungbereites ist darin, was jedoch die Liebenswürdigkeit der ganzen Physiognomie nicht im mindesten gefährdet. Ist diese der zweite neben der Heiterkeit sich aufdrängende Grundzug des in diesen Zügen sich ausdrückenden Charakters, so kommt als drittes, diese beiden Eigenschaften verbindendes Element jene besondere Anmut hinzu, die dem Bilde wie seinem Urbild erst ihr einzigartiges Gepräge gibt. Denn die Anmut ist eine gerade unter Komikern äußerst

seltene Eigenschaft, und man kann, ohne sich einer nekrologistischen Übertreibung schuldig zu machen, sagen, daß sie kein anderer komischer Schauspieler jemals in gleich hohem Maße und auch wieder in einer so ausgesprochen österreichischen Färbung besessen habe wie Girardi. Seine Komik war denn auch eine höchst anmutige Lustspielkomik, die insoferne den entgegengesetzten Weg einschlug wie die ordinäre, die uns lachen, aber eben nur lachen machen will. Macht diese Art von Lachlust uns und ihren Urheber leicht gemein, so adelt die aristokratische Kunst Girardis ganz im Gegenteil den Gegenstand, den sie berührte. Andere Komiker, auch die besten, spielen in den Lustspielen nur die Schwankfiguren, sie spielen den Schwank im Lustspiel. Girardis geschmackvolle, die feinsten Ansprüche befriedigende Kunst verfuhr umgekehrt: sie zauberte in jeden Schwank ein Lustspiel.

Dieser österreichische Schauspieler, der Girardi gewesen ist, war und blieb naturgemäß auf den verhältnismäßig engen Kreis österreichischer Rollen angewiesen. Man hat in früherer Zeit allerhand Versuche mit ihm gemacht, er selbst hat eine Zeitlang experimentiert, wie jeder rechtschaffene Künstler, der es mit seinem Talent ernst meint. Er hat Moliere gespielt und andere Autoren, die seiner Natur nicht entgegenkamen, zu denen er sich erst bemühen mußte. Auch in diesen Rollen war Girardi der ausdrucksfähige, lebhafte, gelenke Schauspieler, dem nach dem schönen Worte Lichtenbergs von Garrick „jedes Glied seines Körpers so gehorchte, als ob es seine rechte Hand wäre", aber er war eben nicht Girardi. Warum nicht? Warum blieb Kainz Kainz, wenn er Richard II., Fritzchen oder den Tiroler Bauer Grutz spielte, Sonnenthal Sonnenthal, als Wallenstein, als Risler, als Bauernfeldscher Lustspiellebemann, während die Grenzen Girardis, der in seiner Art ein ebenso großer Künstler war, viel enger gezogen waren

und im Weſen ſich mit den Landesgrenzen Öſterreichs deckten? Die Frage wurde vielfach aufgeworfen, zumal in früheren Jahren, und manche haben ſie zu löſen geglaubt, indem ſie auf Girardis ſchauſpieleriſches Autodidaktentum hinwieſen, andere haben, was ebenſo bequem als beliebt iſt, Wien die Schuld gegeben. Aber andere Schauſpieler hat ihr Autodidaktentum nicht gehindert, zur Univerſalität der Kunſt emporzuſteigen, was ja auch in der eigentlichen Dialektſphäre möglich iſt, und eine gewiſſe Scheu des Wiener Publikums vor Experimenten ſeiner Lieblinge, die ihm lieb ſind wie ſie eben ſind, kann im Falle Girardi ebenſowenig wie in dem weiter zurückliegenden der Gallmeyer darüber hinweghelfen, daß Girardi in nicht-öſterreichiſchen Rollen eben nicht ganz er ſelbſt war. Was er bis zur letzten Meiſterſchaft ſchauſpieleriſch auszudrücken verſtand, waren die öſterreichiſchen Charaktere, oder vielmehr, noch enger begrenzt, der öſterreichiſche Grundcharakter. Darum war der Valentin ſeine Rolle. Hier kam das Raimundſche ſeines eigenen Weſens, dieſe Miſchung von Naivität, Herzensgüte, Heiterkeit, Leichtſinn, Treuherzigkeit, Naſeweisheit und Gemüt, an eine Figur, in der all dieſe Eigenſchaften eine unſterbliche Geſtalt angenommen hatten. Man beſtreitet manchmal, daß Öſterreich einen einheitlichen Staatsgedanken beſaß; aber das Raimundſche Hobellied, von Girardi geſungen, erſetzte einen ſolchen.

Sollte man dem Hobellied, das ihm niemand nachſang, etwas an die Seite ſtellen, ſo wäre es jenes „Nur einfach und beſcheiden" im letzten Akt von „Mein Leopold". Auch dieſe dichteriſch nicht eben bedeutenden Strophen ſchließen mit dem Ausblick auf den Tod, den das volkstümliche Empfinden gern in Humor auflöſt, und unvergeßlich wird jedem, der ſie im Theater erlebt hat, die Girardi-Gebärde ſein, mit

der er, als Schuster Weigl, das eigene Begräbnis malt: „Nur einfach und bescheiden"; und mit einer ganz schlichten, unsäglich beredten Handbewegung nimmt er gleichsam von dem offenen Grabe Abschied. Sie stimmt in auffallender Weise mit den Anordnungen, sein eigenes Begräbnis betreffend, überein, worin er sich allen überflüssigen Pomp und Leichenreden verbat — ein weiterer Beweis für die wunderbare Echtheit seines künstlerischen Wesens, das aus einer Gebärde ein Testament machte und ein Testament durch eine Gebärde zum Ausdruck brachte. Im übrigen mag es allen, die den unvergeßlichen Künstler Girardi geliebt haben, und ihrer sind unzählige in Österreich und auch in Deutschland, zum Troste gereichen, daß er verhältnismäßig schön gestorben ist: auf der Höhe seines Lebens, im Purpur des Erfolges, als Mitglied des Hofburgtheaters, er, der arme „Vorstadtkomödiant", wie er sich selbst in scherzhafter Selbstverkleinerung zu nennen pflegte. Es war viel Bitterkeit in diesem Scherz enthalten, den er ein Menschenalter lang machte, und erst die letzten Monate haben sie zur Genugtuung versüßt. Denn wie Raimund schmachtete auch er sein Leben lang unbefriedigt nach der hohen Kunst. Aber glücklicher als Raimund, gelangte er noch bei Lebzeiten dorthin, wohin jener erst lang nach seinem Tode gelangte. Wenige Wochen vor seinem Tod hat er seine erste große Rolle in einem zugleich volkstümlichen und literarischen Stück gespielt, den Musiker Weiring in der „Liebelei". Er war er selbst und doch auch die Gestalt des Dichters, ganz wie einer von den großen Schauspielern, denen er, nicht geringer als sie, ihre größere Wandlungsfähigkeit zuweilen geneidet haben mochte. Und ganz wie einer von ihnen, ganz wie Sonnenthal, nur aus einem anderen Naturell heraus, verstand er es, die Rolle mit edelster, zugleich volkstümlichster Menschlichkeit zu durchsättigen. „Sie kommt

nicht wieder!" das waren an jenem Abend ſeine letzten Worte, in denen der große Volksſchauſpieler über den Komiker triumphierte. Er kommt nicht wieder! empfinden wir heute, auf Girardi zurückblickend, der beides in einem war.

Gustav Maran

Von einer englischen Dame des achtzehnten Jahrhunderts wird berichtet, daß sie sich nach dem Hinscheiden ihres Gatten in einem schwarzen Trauerkleide, aber lächelnd malen ließ. In dieser Lage befindet sich im allgemeinen auch die trauernde Öffentlichkeit beim Tode eines ihr angetrauten heiteren Künstlers, wie Gustav Maran einer war. Der Tod ist freilich eine ernste Sache, die dadurch nicht heiterer wird, daß er einen Komiker ereilt hat — noch dazu einen der ganz wenigen, die wir in einer überaus ernsten Zeit besaßen. Anderseits aber, wer vermöchte einen traurigen Ausdruck im Gesichte festzuhalten, wenn er an Maran zurückdenkt? Die Beileidsfalte verzieht sich ganz von selbst und macht einer stillen Vergnügtheit der Züge Platz, in der viele Erinnerungen zusammenlaufen. Sie führen uns fast ausnahmslos in das Josefstädter Theater zurück, in jene Zeit, da dort noch die gewissen französischen Schwänke gespielt wurden. Wie hießen sie nur? Wir haben es vergessen. Was ging darin vor? Wir wissen es nicht mehr. Nur an einen Schauspieler erinnern wir uns noch, der in dem lustigen Wirbel aufrecht stand, wie ein Leuchtturm im Meere, und an dem immer

wieder die Luſtigkeit dieſer wäſſerigen Komödien emporſchäumte. Er hieß Guſtav Maran und er wurde an einem Maitag des dritten Kriegsjahres, vierundſechzigjährig, in aller Stille begraben . . .

Guſtav Maran wurde in Wien um die Mitte der Neunzigerjahre des vorigen Jahrhunderts berühmt. Er kam von Baden, wo er ſchon einige Zeit vorher ein beliebter Schauſpieler war. Von der Beliebtheit bis zur Berühmtheit iſt nur ein Schritt, faſt wie von Baden nach Wien, aber man muß ihn machen, und Maran machte ihn erſt, als er mit der Gattung Stücke zuſammentraf, für die ihn ſein Genius beſtimmt zu haben ſchien. Er waren dies eben jene, die „Joſefſtädterſtücke", die als eine Art Satyrſpiel des ernſten franzöſiſchen Sittenſtückes dieſem in ſeiner Beliebtheit nachfolgten. Im Burgtheater hatte man „Le fils de Giboyer", „Le monde ou l'on s'ennuie" geſpielt und zehn Jahre ſpäter ſpielte man im Joſefſtädter Theater „Tata Toto" und „Le parfum". Wiederum zehn Jahre ſpäter, zu Anfang dieſes Jahrhunderts, kam die Neu-Wiener Operette auf und zog das lachluſtige Publikum zu ſich hinüber. Damals aber, im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, lachte man am beſten im Theater in der Joſefſtadt. Das Joſefſtädter Theater hatte dazumal vorübergehend die Rolle inne, die fünfzig Jahre früher das Carl-Theater geſpielt hatte, und es war zugleich auch ſo etwas wie ein dramatiſcher Sperl. Die Moral kam nicht immer auf ihre Koſten, aber man unterhielt ſich köſtlich, beſonders wenn Maran in einer ſeiner komiſchen Rollen mittat. Glücklicherweiſe tat er immer mit, und ſo unterhielt man ſich immer köſtlich.

Worin hat ſeine unvergleichliche komiſche Kraft beſtanden? Das eine iſt klar, in den Rollen war ſie nicht aufgeſpeichert, denn dieſe Rollen waren ſchon lange vor ihm da

Saar hat als ein Poet gelebt und ist wie ein Soldat g
storben.

Nun ist er angelangt, als Herme. Im grünen Gru
des Wertheimsteingartens wurzelt fein Standbild, und
berührt der Dichter der „Wiener Elegien", der „Novell
aus Österreich" noch einmal den vertrauten heimischen Grun
aus dessen Erdreich er seine besten literarischen Kräfte zo
Die Herme, sonst eine Verlegenheitsform, hat in dies
Falle, als eine Art freiwilliger Torso, ihre innere Berech
gung. Denn ein solcher Torso ist er selbst, ist am Ende jed
Novellist, und jede Novelle ist eine Herme, insoferne als
die Gestalt eines Erlebnisses unterschlägt und gleichsam n
seine Gesichtszüge wiedergibt. In der Ausarbeitung solch
Gesichter aber war Saar ein Meister, ein feiner Phys
gnomist, dessen Kunst wir eine ganze Galerie österreichische
Charakterköpfe verdanken. Ihn deshalb den größten Dich
seit Grillparzer zu nennen, geht auch an einem Jubiläum
tag nicht an und hieße anderen, Größeren unrecht tun. D
er jedoch einer unserer stimmbegabtesten Lyriker und bede
tendsten Novellisten war, wird seine Herme auch noch kün
tigen Geschlechtern bezeugen.

...lich befreundet war. Denn
...ermaßen komiſch, daß er nie ſo
...m er erregt zu ſein hatte.
...konnte ein menſchlicher Mangel
...ſchauſpieleriſcher: bei Maran
...ng zu beruhen. Er war un-
...e Überraſchungen des Lebens,
...gültig geweſen wäre, ſondern
...komiſche Unberührbarkeit war
...iederum war in einer Über-
...in ſeiner heiter-philoſophiſchen
...begründet. Darum konnte er
...auftreten, und es blieb doch ein
...leben. Denn wie er körperlich
...ragte, ſo überragte er auch
...beſchäftigt war, bei weitem.
...eitenheit; der Komiker, der den
...iſt häufig der klügſte Mann
...nur noch zu dieſer allgemeinen
...die beſondere der Philoſophie
...anzigartig ſchmackhaft machte.
...gen: dieſen alten Steigern,
...ſchlüpfrigen Greiſen, hinter-
...hilfloſen Wüterichen witterte
...welterfahrenen Skeptiker,
...doch mitſpielte, weil es die
...als er ſelbſt. Alle dieſe
...zum beſten gab, in einer
...tät zu ſchwimmen, die der
...; ſie alle waren Narren,
...Philoſophen. Zumal ſeine
...das, und darum wirkten ſie

und haben ihn überlebt, ohne daß sich ein anderer Maran daraus entwickelt hätte. Der ältere Herr in Liebesseitengassen, den Maran vorzugsweise darstellte, ist eine ständige Figur des komischen Theaters. Das, was sie in Marans Händen so unvergeßlich machte, war nur die Zutat seines eigenen Wesens. Dieses Wesen war von Natur aus komisch, so zwar, daß man das Komische an ihm geradezu hätte studieren können. Komisch ist vor allem das Gegensätzliche, das Unverhältnismäßige, das, was vernünftigerweise gar nicht sein könnte und doch ist, so daß es den Eindruck macht, als hätte sich die Natur über sich selber lustig machen wollen. In dieser Hinsicht nun war Maran schon äußerlich, in seiner Körperbildung, für einen Komiker ungemein glücklich ausgestattet. Eine stattliche Erscheinung von ausgesprochener Zartheit, war er sozusagen ein großer Mensch, an dem alles klein war: der Kopf, die Hände, die Füße, die Nase, die Augen, der Mund und sogar die Stimme. Nicht minder komisch als diese Unverhältnismäßigkeit seiner äußeren Gaben wirkte die Gegensätzlichkeit seines inneren Wesens zu der ihm innerhalb des Stückes und auch sonst vom Schicksal zugedachten Aufgabe. Er hatte den aufregendsten aller Berufe, den eines Schauspielers nämlich, und er konnte alles, nur eins nicht: sich aufregen. Das was man gemeinhin komische Ruhe nennt, und was eine der Voraussetzungen jeder humoristischen Wirkung ist, war ihm im höchsten Maße eigen. Maran war, auf der Bühne und wohl auch im Leben, einer der leidenschaftlosesten Menschen, und wenn es wahr ist, was der französische Philosoph Bergson auf einer der ersten Seiten seines geistreichen Buches über das Lachen sagt, daß das Lachen keinen größeren Feind kennt als die Ergriffenheit: „Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion", so ist es begreiflich, daß Maran mit dem Lachen

zeitlebens ſo innig und unzertrennlich befreundet war. Denn er fand jede Art von Erregung dermaßen komiſch, daß er nie ſo hinreißend komiſch war, als wenn er erregt zu ſein hatte.

Dieſe Unempfindlichkeit könnte ein menſchlicher Mangel ſein, und dann wäre ſie auch ein ſchauſpieleriſcher: bei Maran ſchien ſie eher auf einem Vorzug zu beruhen. Er war unempfindlich gegen alle Tücken und Überraſchungen des Lebens, nicht, weil er ſtumpf oder gleichgültig geweſen wäre, ſondern weil er weiſe war: ſeine komiſche Unberührbarkeit war eigentlich Ataraxie. Dieſe wiederum war in einer Überlegenheit des Verſtandes und in ſeiner heiter-philoſophiſchen Welt- und Lebensanſchauung begründet. Darum konnte er in den dümmſten Stücken auftreten, und es blieb doch ein geiſtiger Genuß, in ſpielen zu ſehen. Denn wie er körperlich aus ſeinen Mitſpielern herausragte, ſo überragte er auch geiſtig das Stück, in dem er beſchäftigt war, bei weitem. Das iſt freilich keine ſolche Seltenheit; der Komiker, der den dummen Kerl darzuſtellen hat, iſt häufig der klügſte Mann im Theater. Bei Maran kam nur noch zu dieſer allgemeinen Überlegenheit des Intellekts die beſondere der Philoſophie dazu, die ſeine Darbietungen ſo einzigartig ſchmackhaft machte. Hinter allen ſeinen Schöpfungen: dieſen alten Steigern, duckmäuſeriſchen Ehemännern, ſchlüpfrigen Greiſen, hintergangenen Würdenträgern und hilfloſen Wüterichen witterte man immer einen feinen, klugen, welterfahrenen Skeptiker, der das Spiel durchſchaute, aber doch mitſpielte, weil es die anderen offenbar ernſter nahmen als er ſelbſt. Alle dieſe Geſchöpfe ſchienen, wenn er ſie zum beſten gab, in einer feinen Brühe von Intellektualität zu ſchwimmen, die der Saft ſeines eigenen Weſens war; ſie alle waren Narren, geſehen durch die Brille eines Philoſophen. Zumal ſeine unglücklichen Liebeshelden waren das, und darum wirkten ſie

ſo ſchnurrig. Die lendenlahmen Lebemänner, die er ſpielte, hatten ſtets, auch im philoſophiſchen Verſtande, etwas ausgeſprochen Platoniſches.

Guſtav Maran hat in dem Vierteljahrhundert ſeiner weder wachſenden noch abnehmenden Berühmtheit in vielen Stücken geſpielt, darunter auch in einigen guten. Er iſt unter anderem als „Geiziger" von Moliere aufgetreten, es iſt ungefähr zwölf Jahre her, und wir haben in Wien ſeither noch keinen beſſeren Geizigen zu ſehen bekommen. Der Vorwurf läßt ſich bei dieſem Anlaß nicht unterdrücken, daß Maran, wenn er ſich und wenn man ihn nicht auf eine verhältnismäßig niedrige Spezialität feſtgelegt hätte, ſich zu einem Charakterſpieler großen Stils hätte aufzüchten laſſen. Auch in den Courtelineſchen Poſſen, in „Boubouroche", im „Gemütlichen Kommiſſär", im „Stammgaſt", tat er häufig mit, und hier wenigſtens wurde man ſeiner eigentümlichen Begabung auch auf literariſchem Gebiete uneingeſchränkt froh. Ja, man hatte in dieſer Art von Stücken mehr als in jener berühmten, aber auch berüchtigten Joſefſtädter Gattung das Gefühl einer tiefen Zuſammengehörigkeit des Darſtellers und des von ihm Dargeſtellten. Maran und Courteline beſitzen eine gewiſſe Ähnlichkeit, ſogar des Geſichtsausdruckes, und jedenfalls des Temperaments. Beide verbargen ſie, der eine in ſeinen Stücken, der andere in ſeinen Rollen, eine oft mörderiſche Satire unter jener Miene von äußerſter Sanftmut, an der man die wahrhaft Boshaften erkennt. Nichts konnte in dieſer Hinſicht aufſchlußreicher ſein als Marans Blick, der wie eine Dolchſpitze funkelte und zu deſſen Schärfe — auch wieder ein komiſcher Kontraſt — ſein kindliches Lächeln in einem ſo entwaffnenden Gegenſatz ſtand. Übrigens war auch Maran wie Courteline Künſtler genug, um außerhalb ſeiner Kunſt als ein vollkommener Philiſter dahinzuleben

oder zumindeſt als ein durchaus friedfertiger Staatsbürger und gewiſſenhafter Steuerzahler. Mit jener Scheu vor der Öffentlichkeit, die gerade Leuten von ausgeſprochener Begabung für das Lächerliche eigen zu ſein pflegt, vermied er es ängſtlich, außerhalb des Theaters von ſich reden zu machen. Er hatte weder Affären noch Prozeſſe und wurde an dem Theater alt, an dem er berühmt geworden war. Er kam pünktlich auf die Probe, wie in ein Bureau, und ſpielte, wenn es das Publikum von ihm verlangte, eine Rolle ohne beſondere Begeiſterung, aber auch ohne merklichen Abſcheu einmal oder dreihundertmal nacheinander. In ſeinen Mußeſtunden ſoll er ſich gern mit gediegener Lektüre und ernſter Muſik befaßt haben. Das würde zu dem Mann paſſen, der ein Komiker für die geſcheiten Leute war, weil er ſelbſt ein geſcheiter, vernünftiger Menſch geweſen iſt.

In der letzten Zeit, ſeit Ausbruch des Krieges zumal, begann Maran, ſich ſachte zu überleben. Daran iſt weniger der Krieg ſchuld geweſen, der uns ja, weiß Gott, für wahre Luſtigkeit nicht unempfänglicher gemacht hat, als vielmehr eine gewiſſe Ödigkeit in der franzöſiſchen Schwankhervorbringung, die ſich ſchon lange vor dem Krieg bemerkbar gemacht hat und unſere Bühnenleiter in Verlegenheit brachte. Die Theater ſahen ſich gezwungen, zum ernſteren Stück einerſeits und zur Lokalpoſſe anderſeits ihre Zuflucht zu nehmen. In beiden Gattungen aber konnte ſich Marans literaturentwöhnte und immer etwas ortsfremde Kunſt nicht mehr recht entfalten, wenngleich ihm der Beifall des Publikums zumindeſt in der zweiten treu blieb. Auf einem der wenigen Bilder, die von ihm noch in Umlauf ſind, ſieht man ihn dargeſtellt, wie er, einen vom Wind umgedrehten Regenſchirm in der Hand, offenen Mundes und mit hoffnungsloſer Reſignation zu dieſem verdrehten Geſtell emporblickt. Auf

einem anderen trägt er eine, offenbar ruſſiſche, Generalsuniform; ſeine komiſch hilfloſen Beine ſtecken in wadenloſen Schaftſtiefeln, und eine Peitſche hängt ſchlaff von der kraftloſen Fauſt, die er vergebens zu ballen ſucht, herunter . . . Beide Aufnahmen mögen aus den letzten Jahren ſtammen und veranſchaulichen den Weg, den ſeine Kunſt unter dem Druck der Verhältniſſe einzuſchlagen gezwungen war. Er mag ihm nicht immer Vergnügen gemacht haben, doch ging er ihn als ein Philoſoph zu Ende, Heiterkeit ſpendend, ſo lange es ſeine Kräfte erlaubten.

In ſeinem letzten Lebensjahre iſt Guſtav Maran, von Krankheit behindert, nicht mehr aufgetreten. Die Frage entſteht, ob er, wenn er geſund geblieben wäre, noch ſo gewirkt hätte wie ehedem in den leichten franzöſiſchen Stücken. Sie iſt wohl zu verneinen. Seine friedfertige, unheroiſche Art ſchien ihn wenig für eine Zeit zu eignen, die nach einer lauteren, herzhafteren, normaleren Komik verlangt. Auch wäre es ihm vermutlich nicht leicht geworden, umzulernen, ſich den geänderten Zeitumſtänden anzupaſſen und im Streit der Meinungen, wäre es auch nur von ſeinem Rollenſtandpunkt aus geweſen, Partei zu ergreifen. Wenn es zwei Sorten von Menſchen gibt: Solche, die auf der Straße, wenn ſich ein Unglücksfall oder Auflauf ereignet, ſtehen bleiben, und ſolche, die mit aufgeſtelltem Kragen machen, daß ſie weiterkommen, ſo gehörte er ſicherlich mehr zu der zweiten. Darum ſtellt man ſich ſeinen unfreiwilligen Abgang gern auch als einen halb freiwilligen, zumindeſt nicht ganz widerwilligen vor und ſieht ihm trotz der traurigen Veranlaſſung ſchmunzelnd nach, wie er, mit einer verſchmitzten Gebärde, in ſeiner geräuſchloſen Art ſeitwärts in der Kuliſſe verſchwindet. Ein friedliebender Komiker zeitlebens, hatte er, auf eine individuelle Weiſe, dem Krieg ein Ende und ſeinen Frieden mit der Ewigkeit gemacht.

Briefe des jungen Kainz

In der Welt des Theaters, in der alle Äußerungen unmittelbar und lebhafter sind als in der bürgerlichen, werden von jeher sehr viele Briefe geschrieben: Briefe an den Direktor, an Freunde, Verwandte, unter Umständen sogar an Kollegen. Alle diese schriftlichen Ergüsse weisen untereinander eine deutliche Familienähnlichkeit auf, die den Eingeweihten bekannt ist. In großen, herrischen Buchstaben auf ein Papier hingeworfen, dessen Format über das gebräuchliche gewöhnlich etwas hinausgreift, sind Schauspielerbriefe fast immer gut geschrieben in dem Sinne, in dem es der junge Lessing von seiner Schwester verlangt: „Schreibe, wie du sprichst, und du schreibst schön". Davon abgesehen, spielt das eigene Ich in derartigen Kundgebungen meist die Hauptrolle, und das ist begreiflich, da es ja von Berufs wegen dazu verhalten ist, Hauptrollen zu spielen. Triumphe bleiben, wie man sich denken kann, nicht unerwähnt, desgleichen die Durchfälle der lieben Kollegen, und auch das Verhalten des Publikums wird jeweilig auf das genaueste registriert, denn auf das Publikum kommt es eigentlich an, das wissen alle. Daneben wird dem sonstigen Weltgeschehen die ihm zukommende Bedeutung keineswegs

vorenthalten, große politiſche Ereigniſſe, wie ein Attentat, ein Thronwechſel, Kataſtrophen, Brände, Schiffsuntergänge, die Erſchließung eines neuen Weltteiles, die Entdeckung des Nordpols, die Erfindung der Flugmaſchine und derlei dienen zur Illuſtration wichtiger hiſtoriſcher Ereigniſſe, wie zum Beiſpiel die unvermutete Neubeſetzung des Koſinsky in einer Stadt wie Meuſelwitz, und über dem Theaterzettel wird auch das Menſchliche nicht außer acht gelaſſen, o, keineswegs. Der Menſch, der Mitmenſch vor allem, ſpielt in Schauſpielerbriefen die nicht zu unterſchätzende Rolle eines Verſatzſtückes, an das ſich der Held lehnen kann, um ſeinen Monolog zu halten. Dabei wird er wohl auch im Vorübergehen charakteriſiert, mit zwei, drei Strichen oder am liebſten mit einem einzigen, wie es die Bühne verlangt. Die Pſychologie des Schauſpielers iſt ſehr einfach und faſt immer von ſeinem Intereſſe diktiert, alſo auf einer ſoliden Grundlage etabliert. Schwarz oder weiß, das iſt hier die Frage. Anhänger ſind weiß, Gegner ſchwarz, und entwickeln ſich die einen, wenn ſie nur eine Zeitlang ausharren, faſt immer zu Engeln, ſo ſinken die anderen unfehlbar mit der Zeit zu Galeerenſträflingen herab. Die Näherſtehenden, als da ſind Kollegen, Rezenſenten, der Direktor, verlieren ſich nach mehr oder minder vielverſprechenden Anfängen nahezu ausnahmslos in die zweite Kategorie, dort, wo ſie am ſchwärzeſten iſt. Kollegen, beſonders die erfolgreichen, ſind Schurken, Rezenſenten, zumal wenn ſie anderer Meinung ſind, Canaillen, und der Direktor unter allen Umſtänden ein Schwein. Es gibt Schauſpieler, die dieſe vernichtenden Werturteile unter angenehmen Manieren und urbanen Umgangsformen zu verbergen wiſſen, und andere, die rückſichtslos ausſprechen, was ſie ſich denken. Der Direktor, wenn er Geiſt hat, und das kommt vor, wird die zweite Art faſt vorziehen, weil ſie auch

auf der Bühne mehr Temperament hat. Ein Pferd, das ins Gebiß schäumt, zieht gewöhnlich besser als eines, das ohne sichtliches Widerstreben an sich herumreißen läßt.

Gewiß, auch die Briefe des Schauspielers Kainz sind Schauspielerbriefe, und das ist nicht verwunderlich, da ja ihr Verfasser ein Schauspieler war, ein großer noch dazu, das heißt also einer, der im Guten und im Schlimmen noch etwas mehr Schauspieler war als die gewöhnlichen. Aber das, was ihre Lektüre so anziehend gestaltet und fast jedem von ihnen den besonderen Wert eines menschlichen Dokuments verleiht, ist nicht das der Gattung Eigentümliche, vielmehr der persönliche Akzent, der aus dem Gattungsmäßigen ein Einmaliges macht. Es gibt nicht viel Menschen unter den Menschen, aber unter den Künstlern oder was sich so nennt, noch viel weniger. Vielleicht weil der künstlerische Beruf, oberflächlich erfaßt, den Menschen so leicht verkünstelt, oder aber, weil sich ihm, aus einem Mißverständnis heraus, vorzugsweise die Künstlichen zuwenden. Sie haben unrecht; denn auch auf diesem wie auf jedem Gebiet menschlichen Wirkens entscheidet der Mensch im Menschen schließlich alles. Josef Kainz tritt uns in seinen Briefen sofort als ein Mensch entgegen. Das Theater kommt erst in zweiter Reihe, der Komödiant ist nicht die Grundlage, höchstens die wechselnde Außenseite eines geistigen Organismus, der aus weit dauerhafterem Material besteht. Überdies lernte dieser außerordentliche Künstler noch in jungen Jahren, worin später das Geheimnis seiner Größe beschlossen lag: mit seinem eigenen Gesicht Komödie spielen. Im Anfang seiner Carriere plagte er sich noch mit Schminke und Wattons, aber allmählich und rascher, als man gedacht hätte, verzichtete er auf diese traditionellen Hilfsmittel, und wenn ihm etwa, wie in Meiningen, keiner der in der Garderobe vorhandenen Ritterstiefel passen

wollte, weil ſie ſämtlich für ſeinen kleinen Fuß zu groß waren, ſo ließ er ſich eben, ſtatt ſie auszuſtopfen, neue machen, die ihm paßten. Dieſe Meininger Ritterſtiefel ſind übrigens ziemlich bezeichnend für eine Epoche, die, etwas äußerlich geſinnt, nur große, wohlgebaute Mimen auf der Bühne dulden wollte. Bis zum Ende ſeiner Laufbahn ſtanden hinter dem Chor der Bewunderer Leute, die Kainz aus der verhältnismäßigen Dürftigkeit ſeiner nirgends ans Heroiſche heranreichenden äußeren Erſcheinung einen Vorwurf machen wollten. Natürlich iſt das nur ein Vorurteil. Es ſteht nirgends geſchrieben, daß ein großer Schauſpieler auch körperlich groß ſein muß, und was den größten von allen betrifft, Garrick, mit dem Kainz übrigens nach allem, was wir von dem engliſchen Schauſpieler wiſſen, die meiſte Ähnlichkeit hat, ſo iſt es bekannt, daß er eher klein war. „Der ganze Mann iſt auf die niedlichſte Weiſe beiſammen", ſagt Lichtenberg in einer eindringlichen Beſchreibung ſeines äußeren Menſchen. Er iſt nicht groß, aber ſtark, muskulös, und er beſitzt ſeinen Körper ſo vollſtändig, daß man den Eindruck gewinnt, „jedes ſeiner Glieder wäre ſeine rechte Hand". Auch das paßt auf Kainz wie die Beſchreibung des Geſichtes, die uns Lichtenberg gibt: „In ſeinem Geſicht ſieht jedermann ohne viel phyſiognomiſches Raffinement den glücklichen, ſchönen Geiſt auf der heiteren Stirne und den wachſamen Beobachter und witzigen Kopf in dem ſchnellen, funkelnden und oft ſchalkhaften Auge . . ." Glaubt man bei dieſer Beſchreibung nicht, Kainz leibhaftig vor ſich zu haben?

Freilich, dieſe letzte Maske des reifen Künſtlers legte erſt das Leben frei. Kainz brauchte ungefähr zwei Jahrzehnte, um ſie auf der Bühne durchzuſetzen. Dann erſt, in ſeinem letzten, wurde er, abermals mit Lichtenberg zu reden, „der Abgott der Nation, die Würze der guten Geſellſchaft

und der Liebling der Großen". In den Briefen aber, die von seinem vierzehnten bis zu seinem fünfundzwanzigsten Jahre reichen, tritt uns dieses Gesicht bereits greifbar deutlich entgegen. Und gerade das macht den eigenen Reiz aus, den der Kunstfreund beim Durchlaufen dieser Sammlung empfinden wird: daß uns daraus das wahre Antlitz des Künstlers anschaut, zu einer Zeit, da es noch niemand, und da es sich selbst noch nicht kannte. Die eingestreuten Bilder zeigen noch einen konventionellen Romeo, einen zahmen Carlos, einen aufgestutzten jugendlichen Liebhaber mit gebranntem Haar. Aber zwischen den Zeilen des gedruckten Textes blitzen schon jene anderen, die eigentlichen Züge einer Persönlichkeit auf, die von Anfang an fertig war, sich jedoch nur langsam entschleiern durfte: Sein Stolz, sein herrisches Wesen, ein ungemessener Ehrgeiz, aber auch eine göttliche Laune, Humor, Generosität des Herzens und eine natürliche geistige Überlegenheit, Selbstvertrauen, das am liebsten mit dem Teufel in Person anbinden möchte, sowie eine ungemein hohe Auffassung von der Kunst und der Stellung des Künstlers werden in diesen Briefen sichtbar. Besonders der letztgenannte Zug, der im Charakterbilde Kainzens nicht fehlen durfte, tritt überraschend früh hervor. „Dem Gott Talent gab, dem gab er alles, und nicht die Kaiser und Könige, sondern die Künstler sind Leute von Gnaden Gottes, sind außerordentliche Geister", schreibt er einmal, von Leipzig aus, wo er mit Förster Schwierigkeiten hat, an seine Eltern, und diese Worte, die der Neunzehnjährige findet, könnten seinem ganzen Leben, seiner ganzen Kunst zum Motto dienen.

Eine so rückhaltlose Enthüllung des eigenen Ich setzt Offenheit beim Schreiber, aber auch absolute Vertrautheit mit dem Empfänger voraus. Beides ist hier gegeben, denn der junge Kainz schreibt an seine Eltern. Die Kluft, die

ſonſt die Generationen, auch in der Familie, voneinander ſcheidet, ſie ſcheint hier nicht vorhanden, zumindeſt ſetzt die Liebe leichtfüßig darüber hinweg. Es ſind öſterreichiſche Eltern und ein öſterreichiſches Kind, das zu ihnen in der ungenierten Mundart ſeiner Heimat redet. Von Reſpekt und einer Autorität, die krampfhaft, humorlos ihre Prärogativen wahrt, iſt nicht das Geringſte zu ſpüren. Mit „Herr Inſpektor" ſpricht der Vierzehnjährige liebenswürdig ironiſch den Erzeuger an, und „ſchick' nicht immer ſolche Kaszetteln", weiſt er den Schreibfaulen wenige Jahre ſpäter indigniert zurecht. Aber wenn auch die Erziehung in dieſem Punkte etwas zu wünſchen übrig läßt, das, was ſich nicht erziehen läßt, was vorhanden ſein muß und, wenn nicht vorhanden, durch nichts erſetzt werden kann: natürliche Herzlichkeit, wahres Gefühl — das iſt in dieſem Verhältnis zwiſchen Eltern und Kind in reichſtem Ausmaße gegeben. Liebe, die ſich nicht kommandieren, aber auch nicht geheim halten läßt, ſpricht ſich ſchon in der Anrede aus, die regelmäßig „Herzallerliebſte Eltern" lautet, und in den millionenfachen Umarmungen am Schluſſe, die ſich, in Ziffern ausgedrückt, an Nullen gar nicht genugtun können. Übrigens iſt der Ton der Mutter gegenüber feiner und zärtlicher, wie denn überhaupt ſie der edlere Beſtandteil dieſer Ehe geweſen zu ſein ſcheint. Der Vater hat ein verdrießliches und gedrücktes öſterreichiſches Beamtengeſicht, er ſieht mißmutig und biſſig aus mit ſeinem vorgeſchobenen Untergeſicht, den ſpitz zugedrehten Schnurrbartenden und dem kurzgeſchorenen Backenbart, der das Kinn wie ein Maulkorb umgreift — wie ein Maulkorb übrigens, der nicht ganz ſicher geſchloſſen zu haben ſcheint, denn der Herr Inſpektor nahm ſich, wie aus gewiſſen Vertraulichkeiten des Sohnes hervorgeht, kein Blatt vor den Mund und das Söhnchen hat das wehrhafte Mundſtück von

Josefine Gallmeyer

ihm übernommen. „Der dumme Hund", das „dicke, bellende Raubtier", so spricht er nach den ersten Enttäuschungen von seinem Leipziger Direktor, dem Dr. Förster, in dessen Schule zu gelangen ein halbes Jahr früher sein einziger Wunsch gewesen war. Aber nach solchen Roheiten, die man lieber nicht schriftlich fixiert sehen möchte, schwingt er sich gleich wieder in die höchsten Regionen der Kunst, auf den Zauberflügeln des Geistes. Den scheint er von der Mutter zu haben, die wohl eine seltene Frau gewesen sein muß, nach ihrem Bilde zu schließen. Ein Antlitz, das ganz Seele und Geist ist, gedankenvoll, von einer milden Schwermut überschattet. Es ist merkwürdig, wie dieses Gesicht auf den späteren und letzten Bildern des Künstlers wieder herauskam. Seine Stirn wird immer höher, immer reiner, wie die der Mutter. Auch der Ausdruck ist der gleiche; nur daß, was bei ihr sanfte Elegie geblieben ist, sich im Antlitz des Sohnes in leuchtende Ironie verwandelt hat. Der Grundstoff jedoch ist derselbe: tiefes, leidenvolles Anschauen und Verstehen der Welt. Die frommen Züge der Mutter scheinen sich darein ergeben zu haben; der Sohn aber, seiner aktiven männlichen Natur entsprechend, meistert die Erkenntnis mit einem königlichen Lächeln.

Dies eine ist nichtsdestoweniger sicher: Ein verkanntes Genie war Kainz nicht, auch nicht in seinen allerersten Anfängen, von denen der vorliegende Briefwechsel Kunde gibt. Es gibt ja überhaupt viel weniger verkannte Genies, als man glaubt, und dies aus einem sehr einfachen Grunde, den freilich die jungen Leute nicht gerne gelten lassen: Weil es nämlich viel weniger Genies gibt. Was Kainz betrifft, so nahm er von dem ersten Schritte aufs bretterne Gerüst an, den er vierzehnjährig in dem ehemaligen Sulkowsky-Theater in Matzleinsdorf machte, eine Ausnahmsstellung in der

Theaterwelt ein: Während alle anderen Mitglieder dieſer überaus rationell geleiteten Bühne für ein jedesmaliges Auftreten ſo und ſo viel bezahlen mußten, hatte er es ganz umſonſt. Drei Jahre ſpäter, 1876, tritt er ſein erſtes bezahltes Engagement in Marburg an, und ein Jahr nachher, in Leipzig, bezieht er bereits eine Jahresgage von 2100 Mark. Schon finden, um dieſe Zeit, ſeine Kollegen die Gage glänzend, und wenn auch Kollegen im allgemeinen nicht ſehr anſpruchsvoll ſind, ſo geht doch daraus hervor, daß ſein Talent frühzeitig erkannt und nach Gebühr gewertet wurde. Er ſelbſt freilich iſt anderer Anſicht. „Und wenn Dir die Leute ſagen", ſchreibt der Zweiundzwanzigjährige an ſeine Mutter, „daß Dein Sohn einen großen Gehalt hat, dann ſage ihnen, daß 100 Thaler monatlich wohl ein immenſer Gehalt für einen Beamten, Apothekergehilfen oder Schullehrer ſein mag, für einen Künſtler, der an das Leben andere Anſprüche zu machen gewöhnt iſt . . . eine entwürdigend kleine Gage iſt." Hier tut bereits der künftige Star den Mund auf, den man auch ſonſt noch aus vielen Stellen dieſer jugendlichen Briefe reden hört. Schließlich iſt man nicht umſonſt erſter jugendlicher Liebhaber, dem alle Herzen zufliegen, ſogar das des Direktors, und der, wenn auch noch nicht der „Abgott der Nation", ſo doch der erklärte Liebling ſeiner näheren Umgebung iſt. Er hat, wie das der junge Kainz einmal ſpaßhaft genug ausdrückt, in allen Gaſthäuſern „das beſte Stück vom Beinfleiſch und eine Schüſſel Kompott extra." Was iſt natürlicher, als daß er ſich mit der Zeit an das Beinfleiſch und Kompott dermaßen gewöhnt, daß er es als ein ihm gebührendes Deputat der Menſchheit mit herriſch gerunzelten Brauen fordert? Kainz, der einzige Sohn und eine Art Neſthäkchen, wie er geweſen zu ſein ſcheint, hatte deutliche Anlagen in der Richtung zum Startum, die

dann der Erfolg bis zu ihren letzten Möglichkeiten entwickelt hat. Von Marburg, wo er seine theatralische Carriere begann, berichtet er, ein halbes Kind noch, nach Hause: „Ich bin hier der Tonangebende", und einen Monat später, gleichfalls aus Marburg: „Ich hänge ja hier nicht vom Direktor ab, der Direktor hängt von mir ab." Aus diesen selbstbewußten Äußerungen spricht bereits der ältere Kainz, der reife und im Feuer des Beifalls gehärtete. Auch ein anderer bleibender Zug macht sich frühzeitig bemerkbar: Seine Launenhaftigkeit. „Ich spiele heute so und morgen so", schreibt er einmal, eine verzeihliche Schwäche in Prahlerei verkehrend, und von Förster, seinem eigentlichen Entdecker, muß sich schon der Jüngling die Frage gefallen lassen: „Ob es denn wahr wäre, daß er am Silvesterabend absichtlich so schlecht gespielt habe?" Wie man weiß, behielt Kainz diese bedenkliche Eigenschaft bis an sein Ende bei, aber er tat es wohl nie „absichtlich", wie er prahlerisch zu Zeiten selbst behauptet haben mag, sondern weil er, der sich, wenn er sich gab, ganz gab und mit einem fürstlichen Elan, auch magere Tage und Stunden hatte, in denen sein nervöser Körper, vielleicht in einer Vorahnung des künftigen Leidens, den Dienst aufkündigte. Dann ließ er sich fallen, und wenn sich ein großer Künstler fallen läßt, so sinkt er, von seiner strahlenden Höhe herab, immer ein wenig unter Mittelmaß: Sein eigenes Gewicht zieht ihn in die Tiefe.

Heute freilich sind diese dunklen Abende vergessen; oder vielmehr, man möchte sie, wenn man an Kainz zurückdenkt, gar nicht missen, sie sind wie die Schatten im Bilde, die erst die leuchtenden Partien zur Geltung bringen. Seine hellen Abende aber gewinnen noch über seinen Tod hinaus täglich an Leuchtkraft. Man darf es ruhig behaupten und ohne sich der in Theaterkreisen so beliebten Heldenverehrung schuldig zu

machen: Von keinem verstorbenen Schauspieler wird noch immer so viel gesprochen wie von Josef Kainz. Vielleicht liegt hierin eine posthume Gerechtigkeit, weil man das Gefühl hat, daß er, im Gegensatz zu anderen, sein Leben nicht ganz zu Ende gelebt hat. Er müßte von Rechts wegen noch unter uns herumgehen, und Liebe nimmt an, daß er es in Wirklichkeit tut. Aber der eigentliche Grund liegt wohl tiefer: derartige Ichschauspieler, wie Kainz einer war, geben bei Lebzeiten immer nur Abzüge ihres eigenen großen Wesens. Solange sie leben, ist stets die Möglichkeit vorhanden, daß sie neue geben; das setzt ein wenig ihren Wert herunter. Wenn aber erst der Tod die Platte zerbrochen hat, wird auch aus dem geringeren Abzug ein Unikum. Diese Erwägung, die sich im Unbewußten vollzieht, dürfte auch die Bedeutung dieser schriftlichen Lebenszeichen bestimmen: Es sind Briefe, die ein junger Mensch vom Theater aus an seine Eltern schreibt. Andere vor und nach ihm haben nicht viel anders geschrieben. Aber der junge Mensch heißt Kainz, mehr, er ist Kainz, wenn auch noch vorerst in der Puppe. So geht ein Abglanz seines großen Wesens über dieses bescheidene Buch hin, und jede seiner Seiten funkelt von unsterblichem Leben.

Hofrat Burckhard

Den Leuten, die auf Ordnung halten und jedem, der durch sein Talent hervortritt, gern eine Etikette anheften möchten, an der sie ihn fürderhin ohne weiteres Nachdenken jederzeit erkennen mögen, hat es der Hofrat Burckhard, wie bei seinen Lebzeiten, so auch noch im Tode, nicht eben leicht gemacht. Denn es ist ihm mit keiner der geläufigen Bezeichnungen beizukommen. Er ist weder schlechthin „geistreich", noch „liebenswürdig", noch „knorrig", noch „witzig", noch „urwüchsig" zu nennen, obwohl er all das und noch manches andere zu Zeiten sein konnte. In seinem vielfältigen Wesen war eine ganze Menge von Adjektiven durcheinandergeschüttelt, wie ja auch in einem verzwickten juristischen Satzgefüge, eine Reihe von Zeitwörtern hintereinander steht, nur durch Beistriche getrennt und ziemlich weit auseinander laufende Tätigkeiten des Subjekts bezeichnend. Glücklicherweise blieb wenigstens dieses immer dasselbe, und wie verwickelt auch die Syntax dieses Lebens sein mag, vom Satzgegenstand aus aufgerollt, das heißt also: aus dem Gesichtswinkel der Persönlichkeit betrachtet, läßt es sich verhältnismäßig leicht analysieren. Der Hofrat Burckhard war eben

vor allem der Hofrat Burckhard, eine eigentümliche Erscheinung, dem heimischen Grund entsprossen und in seiner aus den verschiedensten, scheinbar unvereinbaren Elementen zusammengeschlossenen Eigenart nur in Wien möglich. In der nächsten Nähe Wiens, wenngleich nicht in Wien selbst, geboren, erwarb er schon in jungen Jahren die geistige Zuständigkeit in unserer Stadt, die ihm und ihr nun auch der Tod nicht mehr wird rauben können. Das Wienerische ist das eigentlich Verbindende und wohl auch Verbindliche in seinem vielgestaltigen Wesen, ist überdies die einzige unter seinen vielen Eigenschaften, die man nicht wegzudenken vermöchte, ohne sein Charakterbild bis zur Unkenntlichkeit zu verwischen. Der Hofrat Burckhard ist in seinem Leben viel gewesen, und er hätte noch mehr, noch anderes sein können. Man könnte sich ihn mit geringfügigen Verschiebungen als großzügigen Politiker, als Abgeordneten, als Minister denken, aber es ist unmöglich, sich den Hofrat Burckhard als Preußen, als Engländer oder Franzosen vorzustellen. Der bloße Versuch einer derartigen Denaturierung wird jeden, der Burckhard kannte, lächeln machen. Wien gehörte zu ihm, wie er zu Wien.

Das zweite Grundelement seines Wesens ist der Österreicher. Er scheint in dem Wiener enthalten zu sein, ist es aber doch nicht so ganz; denn es gibt Österreicher, die nicht Wiener, die, obwohl sie die Staatsbürgerschaft erworben haben, nicht als Österreicher angesprochen zu werden verdienen. Burckhard war Wiener auf österreichischer Basis. Das Österreichertum war die Grundfarbe seines Wesens, die immer wieder durch die städtische Tünche durchschlug. Schon in seinem Äußern war er die Verkörperung des österreichischen Typus, der, dem süddeutschen nahe verwandt, sich doch durch eine verhältnismäßige Zierlichkeit von jenem

unterſcheidet. Der Hofrat Burckhard war in ſeiner Jugend ein ſchöner Mann, der den Frauen gut, vielleicht nur zu gut, gefiel. Eine feſte, unterſetzte Geſtalt, nicht groß, aber ſtämmig und von jener ſicheren Anmut, die das Bewußtſein körperlicher Kraft und Geſundheit verleiht, ſteht er vor uns, nackenſtark und geſchmeidig, mit blitzenden Raufboldaugen unter buſchigen Brauen und einem friſchen Geſicht, das Wind und Wetter gebräunt und in das der Humor ſeine freundliche Signatur geprägt hatte. Auf dem Kopf ſaß ihm unternehmend der ſchmalrandige Stößer, und wenn er ihn abnahm, ſo ſtarrte einem über einer ſteil abfallenden, trotzigen Stirn ſeine drahthaarige Friſur aggreſſiv und munter entgegen. An dieſer jugendlichen Silhouette nahmen dann das Alter und die Krankheit einige unerwünſchte Korrekturen vor: der Kopf ſank ein wenig nach vorne, das Haar färbte ſich grau. Aber es blieb dicht und drahtig wie es war, und nach wie vor deckte es ein Stößer, jener Stößer, den, obwohl er eigentlich engliſchen Urſprungs iſt, bei uns die guten Öſterreicher tragen. Aber es dürfen ſich nicht viele dieſen Luxus erlauben. Der Hofrat Burckhard durfte es: ihm glaubte man den Stößer.

Wieneriſch und, in einem weiteren Sinne, öſterreichiſch, iſt auch das Schickſal des merkwürdigen Mannes. Sein dramatiſch bewegter Lebenslauf weiſt einen komödienhaften Zug auf, und man kann nicht ganz ernſt bleiben, wenn man ihn erzählt. Ein tüchtiger Juriſt, der ſchon in ſeinen Anfängen von einer Kapazität wie Unger anerkannt wird, kommt er als Adjunkt infolge ſeiner umfaſſenden philoſophiſchen Bildung ins Unterrichtsminiſterium. Er avanciert zum Vizeminiſterialſekretär, ſchreibt ein wahrſcheinlich dilettantiſches Epos „Tannhäuſer" und wird — Burgtheaterdirektor. Warum eigentlich? Weil er Juriſt, Philoſoph oder

weil er Epiker war? Die Wege der Vorsehung sind dunkel und entziehen sich in vielen Fällen sogar einer nachträglichen Belichtung. Jedenfalls ward der Ministerialvizesekretär und Privatdozent Doktor Max Burckhard, damals um 1890, im Alter von sechsunddreißig Jahren, ohne irgend eine theatralische Vorbildung oder Schulung zum Direktor des ersten deutschen Theaters gemacht. Ganz Wien lachte über diesen Streich, der neue Direktor selber lachte, nur seine Vorgesetzten lachten nicht. Es stellte sich nämlich unversehens heraus, daß Burckhard ein sehr guter Direktor war, an seinen Leistungen und Erfolgen gemessen, einer der besten, die das Burgtheater je besessen hat. Er hat der deutschen und österreichischen Moderne Eingang in das bis dahin nur äußerlich neue Haus verschafft, hat Hauptmann, Sudermann, von Österreichern Schnitzler und Hofmannsthal zum erstenmal im Burgtheater aufgeführt, hat vor allem, wozu allein eine ganz ungewöhnliche Portion Mut gehörte und worin vielleicht die Nachwelt sein größtes Verdienst erblicken wird, Ibsen dem Repertoir einverleibt, hat überdies eine Reihe namhafter Schauspieler an das von ihm regierte Institut gezogen, hat Mitterwurzer zurückgewonnen, Kainz nach Wien gebracht und hat vorübergehend sogar Kasse gemacht. Gleichzeitig schrieb er auch selbst Stücke, wie Laube, und Romane, wie Wilbrandt, nur immer von seinem österreichischen Standpunkt aus, ein bißchen roh in der Form, aber voll köstlicher Beobachtung und hinreißenden Temperaments. All das aber half ihm nichts, seine Uhr war abgelaufen, er wurde als Burgtheaterdirektor pensioniert. Heiter, wie er gekommen war, ging er wieder, und alle Welt erwartete nun von ihm, daß er sich jetzt seinem eigentlichen Beruf, der Schriftstellerei, ganz ergeben würde. Da sprang der leichtfüßige Theaterdirektor zur allgemeinen Überraschung in

seine Jugend, in das Jus zurück. Er wurde Hofrat beim Verwaltungsgerichtshof, fällte noch ein paar Jahre lang subtile juristische Entscheidungen, bis er schließlich auch das aufgab. Die Zeit, die er bei Gericht verbracht hatte, war übrigens keineswegs verloren; denn er dokumentierte dort seine späteren Komödien, die wieder, wie sein Jugendroman, im Juristischen wurzeln, und in denen seine theatralische Begabung ihren individuellen Höhepunkt erklomm. Es sind dies „Rat Schrimpf" und „Im Paradies", zwei lachhafte österreichische Stücke, wie sie so drastisch, so drollig und so — gescheit nur der Hofrat Burckhard schreiben konnte. Denn von ihm galt, was er selbst in einem seiner Stücke eine naive Person von einem Hofrat äußern läßt: „Das is ein ganz g'scheiter Mann, wann er a a Hofrat is . . ." Der komödienhafte Umweg dieses Lebens endete somit, auf eine durchaus natürliche Art, bei der Komödie, und der Schriftsteller, der immer in ihm gesteckt hatte, aber erst mit den Jahren frei wurde, siegte endgültig über den Beamten. Leider hat er sich dieses Sieges nicht mehr lange erfreut.

Als Schriftsteller war Burckhard eine bedeutende Erscheinung; keiner von denen vielleicht, die man sich aus unserem heimischen Literaturleben nicht fortzudenken vermöchte, aber sicher einer, der uns fehlen wird. Von einer eigentümlichen Frische war alles, was ihm in guten Stunden aus der Feder floß. Seine Prosa besaß eine gewisse Stoßkraft, und wenn er losgehen, polemisch sein konnte, da fühlte er sich und mit ihm der Leser in seinem eigentlichen Element. Dabei vergaß er nie, das Lachen in seinen Zorn zu mischen und die Komik, die in einer Situation steckte, aufzujagen zum Gaudium des Lesers und wohl auch zu seinem eigenen Vergnügen. Ein gewisser Haß gegen die Heuchelei, gegen alles krumme, hinterhältige Wesen, gegen alles Unnatürliche und

Verlogene wurzelte tief in seiner gerade aufgeschossenen, aufrichtigen und aufrechten Natur. Was gar nicht ausschloß, daß der Hofrat Burckhard manchmal, wenn es der gute Zweck erheischte und auch zuweilen, wenn es die Klugheit gebot, mit einer gleichfalls spezifisch österreichischen Höflichkeit seinen Gegner über den Löffel barbierte. Auf den Umgang mit Vorgesetzten hat er sich allezeit ausgezeichnet verstanden, wie ein kleines Geschichtchen beweisen mag: Zu Beginn seiner direktorialen Tätigkeit hatte er das Erstlingswerk eines jungen Wiener Dramatikers zur Aufführung für das Burgtheater angenommen. Er hatte dies dem Autor persönlich mitgeteilt, auch die Besetzungsfrage eingehend erörtert und den Termin bestimmt. Nachdem all das geschehen war, sagt er, plötzlich eilig, zu dem jungen Dichter: „So, jetzt muß ich nur noch zum Fürsten laufen und über das Stück schimpfen, sonst verbieten s' mir's noch." Das ist echter Burckhard, aber doch nur ein Teil seines Wesens. Dort, wo eine wirkliche Antipathie in Frage kam, konnte er schärfer und härter sein, und vielleicht kam erst da seine eigentliche Natur zum Vorschein. Insbesondere seine Abneigung gegen den Klerikalismus, gegen jede Art von Klerikalismus, denn es gibt auch Heuchler in anderen Lagern, und gegen den Bureaukratismus — diese doppelte Gegnerschaft, die seinen Schriften ihre immer gleichbleibende Richtung gab, war echt und behauptete sich inmitten aller Schwankungen seines wandlungsreichen Lebens. Ich erinnere mich, wie er mir einmal auf der Straße im Verlauf eines zufällig angeknüpften Gespräches die innere Organisation eines streberischen Beamten erklärte, der sich keineswegs damit begnügen dürfe, die ausgesprochenen Weisungen seines Chefs zu befolgen, sondern auch die unausgesprochenen, verschwiegenen, verhaltenen, diejenigen, die man sich nicht einmal selbst einzugestehen wagt,

zu erraten, zu enträtseln und zu übertragen wissen müsse. Und er schloß mit den Worten: „Wenn man einem erst etwas Schlechtes schaffen muß, das ist nicht das richtige. Takt muß der Lump haben: T a k t!" Und dabei fuhr er mit dem Zeigefinger los wie ein Stoßvogel . . . In solchen Augenblicken war er trotz seiner grauen Haare noch immer der junge Hofrat.

Der Hofrat Burckhard war Jurist, Theaterdirektor und Schriftsteller. Er hat in jedem dieser drei weitauseinanderliegenden Fächer seinen Mann gestellt und Ehre aufgehoben. Aber seine Bedeutung ist mit dieser Aufzählung nicht erledigt, und es heißt noch nicht alles von ihm gesagt haben, wenn man seine Werke nennt und rühmt. Denn bei ihm war das Werk nicht das Höchste. Er gehört nicht zu jenen, die alles, was sie an Schätzen bergen, in ein Buch schütten und arm zurückbleiben. Das ist die Art der Künstler, und er war kein Künstler. Und er gehört auch nicht zu jenen, die sich für die Öffentlichkeit schön herrichten, die sich gleichsam auf Zehenspitzen stellen, wenn sie produzieren, insoferne sie nicht gar auf Stelzen einhergehen. Das ist die Art der Unechten, und Burckhard war ein Echter — ein echter Österreicher und ein echter Mensch. Ihm war das Schreiben nur eine der vielen Möglichkeiten des Lebens, und gerade diese Anschauung mag ihm als Schriftsteller vielleicht seinen besonderen Wert geben. Er hatte seinen eigenen Kopf im Guten und im Schlimmen, war eine Gestalt aus dem Vollen, eine „Figur", wie der alte Fontane von eigentümlichen Menschen rühmend zu sagen pflegte. Eine Figur ist mit ihm aus unserem Leben entschwunden.

Peter Altenberg

In einer Zeit allgemeinſter Verarmung, die nachgerade auch auf das geiſtige Gebiet überzugreifen beginnt, wird es nicht allzuvielen aufgefallen ſein, daß Wien um einen Dichter und eine wunderliche Figur ärmer geworden iſt. Dennoch ſahen die Wiener und nicht nur jene begeiſterten Jünger eines neuen Kaffeehausglaubens, die in Peter Altenberg d e n Dichter zu ſehen und zu verkünden gewohnt waren, dieſe ſtadtbekannte Geſtalt nicht ohne leiſe Wehmut aus unſerem Stadtbild verſchwinden. Es gibt in der Literatur auch ſo etwas wie ein Bürgerrecht, das, wie jedes andere, durch längere Anſäſſigkeit erworben wird. Peter Altenberg beſaß es, trotz ſeiner Unbürgerlichkeit, in den letzten Jahren. Er ſchrieb und ſchrieb, er veröffentlichte das Geſchriebene, und während die einen über jeden ſeiner geſperrt gedruckten Kraftſätze, ſeine winzigen Skizzen und Zweiminutenromane in Entzücken gerieten, hatte er es bei den anderen, der kompakten Mehrzahl, wenigſtens ſo weit gebracht, daß ſie ihn als einen ſonderbaren Heiligen gewähren ließen und lachend zuſahen, wenn er, bald bitterernſt, bald mit dem ihm eigenen Galgenhumor, in Wort und Schrift ſeine geiſtreichen Purzelbäume ſchlug. Man hatte ſich daran

gewöhnt, von Zeit zu Zeit ein neues Buch von ihm, das immer dasselbe war, in den Schaufenstern der Buchhandlungen ausliegen zu sehen, und seinem leiblichen Menschen, der das ältere Geschlecht der Wiener an den Maler Diefenbach erinnerte, da und dort im Marktgedränge unseres täglichen Lebens zu begegnen. Wie jener, gleichfalls für „verrückt" geltende Maler, der es wahrscheinlich ebensowenig war, hatte auch Peter Altenberg das bei einem Philosophen (der er im Grunde gewesen ist) etwas lächerliche Bedürfnis, seine innere Ansicht von den Dingen auch äußerlich, und durch das Gleichgültigste, die Kleidung, zur Schau zu stellen. Er ging nackt-füßig auf Sandalen einher, im Winter in einem flatternden Havelock, im Sommer in einer Art verschollener Radfahrdreß, mit sportmäßig geknüpfter Krawatte. Die Kappe war tief in die Stirn gedrückt, der grimmige Schnauzbart hing wüst herunter, von einem fingerbreiten, schwarzen Zwickerband malerisch umflattert, und in der Hand hielt er einen dicken, keulenartigen Spazierstock, den er in der Mitte umklammerte und im Gehen rabiat hin und her schwang. Alles an dieser Silhouette: der wagrecht gehaltene Spazierstock, das vorgeschobene Gesicht, seine Art, die Knie beim Schreiten absichtlich etwas hochzuziehen, erinnerte irgendwie an die traditionelle Körperhaltung und Gangart des Stutzers von 1890, des sogenannten „Gigerls", war aber anderseits durch das offensichtliche Bestreben bestimmt, an der einmal gewählten Maske eigensinnig festzuhalten. Man sah dem Manne, der sich so trug, deutlich an, daß er aus seiner Erscheinung ein Programm machte, und daß es ihm ein ärgerliches Vergnügen bereitete, wenn ihm der eine oder andere Vorübergehende, der ihn noch nicht kannte, auf seinem Wege verblüfft nachstarrte. Den Bürger zu verblüffen, épater le bourgeois, war damals um 1890, eine andere Art von

Gigerltum, das literariſche. Es blieb Altenbergs Deviſe bis an ſein Ende, der er als Menſch, wie als Dichter unverdroſſen nachlebte.

Die Deviſe ſelbſt iſt franzöſiſchen Urſprungs, wie ſchon ihre Formulierung anzeigt, und auch Altenbergs Kunſt, ſo wieneriſch ſie ſich gab und mit der Zeit auch wurde, war eigentlich franzöſiſchen Urſprungs. Es iſt in dieſem Zuſammenhang recht bezeichnend, daß er ſein erſtes Buch, das den ſeine Kunſtanſchauung ſo glücklich zuſammenfaſſenden Titel „Wie ich es ſehe" führt, mit einer franzöſiſchen Einleitung verſieht, die einem Werke von Huysmans entnommen iſt. Darin wird uns von einem äſthetiſierenden Herzog berichtet, der das Ideal der Poeſie in dem „Gedicht in Proſa" erblickt. Sein Traum iſt es, den Inhalt eines Romans auf wenigen Seiten derart zu verdichten, daß der Extrakt dem Leſer die Illuſion des Ganzen gäbe, oder in Huysmans ſchöner Sprache zu reden: „ein Meer an Proſa zurückzuführen auf einen Tropfen Poeſie." Zu dieſen Ideen des ſchöngeiſtigen Herzogs fügt dann, die Nutzanwendung ziehend, Peter Altenberg, gleichfalls in franzöſiſcher Sprache, und in bezug auf ſich ſelbſt hinzu: „Er — Peter Altenberg nämlich — hatte das beſondere Glück, weder ein Lyriker, noch ein Romancier, noch ein Philoſoph zu ſein. Daher dieſe einzigartige Vereinigung von drei Talenten, die man nicht hat." Das iſt nicht nur witzig geſagt, ſondern auch haarſcharf gedacht und verrät mehr geſunden Kunſt- und Menſchenverſtand als die Betrachtungen des ſchöngeiſtigen Herzogs, die nur ſtichhaltig wären, wenn die Welt lediglich aus ſchöngeiſtigen Herzögen beſtände. Inſolange ſie dies nicht tut, wird man weder die Odyſſee noch die göttliche Komödie und nicht einmal Madame Bovary in ein Aphorisma auflöſen können, ohne die Menſchheit um ein Kunſtwerk ärmer zu machen und eine Quelle ewigen

Genusses zu verstopfen. Hingegen ist natürlich nichts dagegen einzuwenden, daß jemand aus drei Talenten, die er nicht hat, ein viertes macht, das er tatsächlich besitzt. Das ist bei Peter Altenberg der Fall. Viele seiner kleinen „Nippes", wie man zur Zeit, als Peter Altenberg jung war, sagte, sind kleine Kunstwerke, die man nur durch ein geistiges Vergrößerungsglas zu betrachten braucht, um in ihnen eine Welt im kleinen zu entdecken; manche enthalten ein Tröpfchen Poesie, und aus allen spricht ein Dichter.

Allerdings: er spricht, er gestaltet nicht, oder doch nur so weit, als ein Dichter im Gespräch gestaltet, wo es genügt, eine Andeutung für Wissende zu geben. Wenn er von kleinen Mädchen im Volksgarten erzählt, die er beim Diabolospiel beobachtet, von schönen, unverstandenen oder nicht zu verstehenden Frauen, von Tänzerinnen, Negerinnen, Hübschlerinnen, zuweilen auch von leichtlebigen Onkeln, strengen Vätern und der „Geschäftswelt", über die er sich lustig macht, so sind das allemal nur Andeutungen von Gestalten, wenn auch solche, bei denen der eine glücklich herausgegriffene Zug die Illusion alles übrigen erregen kann. Trotzdem, die Gestalt selbst bleibt er uns schuldig, aber er gibt sich selbst an Zahlungs Statt, und da er ein Original ist, und ein höchst schnurrjges dazu, so kommt auch der anspruchvollste Leser, ja der vor allem, auf seine Kosten. Man kann sagen, daß Peter Altenberg als gestaltender Künstler — und nur die geschaffene Gestalt gibt Anspruch auf Unsterblichkeit — eine einzige Gestalt wirklich ausgeführt hat: sich selbst; diese allerdings „liebevollst", um in seiner eigenen superlativischen, exklamativen Sprache zu reden. Ein Menschenalter hindurch wurde er nicht müde, immer neue Züge hinzuzufügen, und die vorhandenen zu erhöhen und zu vertiefen, um sich selbst immer gründlicher zu charakterisieren. Dabei ist es interes-

sant, festzustellen, wie diese von ihm geschaffene und der Literatur bleibend einverleibte Gestalt mit den Jahren zwar nicht sich entwickelt — er selbst hat die Zumutung einer Entwicklung immer höhnisch abgelehnt — aber ihrer selbst bewußter, freier, unbedingter wird. In seinem ersten Buche: „Wie ich es sehe", das Mitte der Neunzigerjahre erschienen und in dem bereits der ganze Altenberg enthalten ist, macht er noch den Versuch, sich zu objektivieren. Er schildert uns eine faule, genußsüchtige, beschränkte Gesellschaft und führt einen jungen Mann hindurch, den er den „Revolutionär" nennt. Dieser Revolutionär ist er selbst; er ästhetisiert, er philosophiert, er sagt den Damen angenehme, aber auch unangenehme Wahrheiten beim Tee, er gibt seine Theorie vom Blütenzweig, die Theorie seiner Kunst, zum besten: „Die Japaner malen einen Blütenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei uns malen sie den ganzen Frühling und es ist kaum ein Blütenzweig." Oder er geht mit einem jungen Mädchen aus gutem Hause, das er liebt, das ihn gern hat, am Abend im Nebel spazieren und er schildert den stummen Seelenzustand des jungen Mädchens: „Ihr Leben zog an ihr vorüber, dieses Leben, das die Seele in kleine Stücke zersplitterte und auseinanderwarf, statt alles Gute und Weiche zusammenzuhalten für — — —, für was, das wußte sie nicht . . ." Hier meldet sich schon der Seelenarzt, und auch der andere Arzt, der Diätetiker, der Altenberg gleichfalls sein Leben lang geblieben ist, kündigt sich an in allerhand wohlgemeinten Ratschlägen über Stoffwechsel und vegetative Funktionen, die der „Revolutionär" im Gespräche gibt, und die sich dann in seinen späteren Büchern immer mehr ausbreiten. In jenem ersten endigt der Spaziergang des Revolutionärs durch die „gute" Gesellschaft außerhalb dieser im Nachtkaffee, und auch hierin kann man ein Abbild seiner eigenen dichterischen Entwicklung erblicken,

die gleichermaßen begann und ganz so endete. Nach einem flüchtigen Versuch, sich selbst zu objektivieren und das, was er sieht, in ein größeres Bild einzubeziehen, zu komponieren, gibt er beides auf, zieht sich entschlossen auf sich selbst zurück, wird Impressionist, wird Bohemien, beides bis zum äußersten, mit der Entschlossenheit eines Monomanen und Künstlers. In seinem letzten Buche läßt er jemand, dem gegenüber er seine Ansichten entwickelt, zu ihm selber sagen: „Sie sind zu radikal!" „Zu nicht, aber radikal!" antwortet der Dichter. Die Antwort ist im Moralischen ebenso konsequent wie es der Titel des Buches: „Vita ipsa" im Ästhetischen ist. „Vita ipsa", das ist eine letzte Verallgemeinerung jenes „Wie ich es sehe", das Bekenntnis zum reinen Impressionismus. Die Theorie, die darin zum Ausdruck kommt, und die im Zeitalter des Expressionismus reizend altmodisch anmutet, lautet ungefähr: Der Dichter ist nichts, das Leben alles. Seine Aufgabe ist es, das, was der „Tag ihm zuträgt", gewissenhaft erkennend nachzuschreiben . . . Man kann einen absoluten Mangel an Erfindung nicht selbstbewußter und — bescheidener zum Ausdruck bringen.

So weit der Dichter. Aber Peter Altenberg war nicht nur Dichter, sondern, als geistiges Phänomen betrachtet, im gleichen Maße Philosoph, eine in Wien ziemlich geläufige Mischung. Unsere Kaffeehäuser und Wirtshäuser sind voll von Philosophen, wenngleich die wenigsten unter ihnen Dichter sind und unter diesen wieder die allerwenigsten so zu philosophieren verstehen, wie Peter Altenberg, wenn er vom Kaffee oder stärkeren Stimulanzien angeregt, inmitten einer lebendigen Jüngerschar seine Anschauungen, die immer aus der dichterischen Anschauung geboren waren, zum besten gab. Seine Schriften sind eigentlich nur der Niederschlag dieser Gespräche, und gerade das ist das Beste daran. Wenn es

wahr ist, was der junge Lessing seiner Schwester riet: „schreibe, wie du sprichst, und du schreibst schön", so gibt es wenige, die schöner, das heißt, gehaltvoller, unmittelbarer und natürlicher schrieben als Altenberg. Er selbst nennt sich einmal, und gleichfalls in seinem letzten Buche, das auch sonst zuweilen wie ein geistiges und künstlerisches Testament anmutet, ein „Konversationsgehirn" . . . Und er definiert sogleich in seiner aufgeregten Weise: „Konversationsgehirne sind Gehirne, die unbewußt-bewußt vom Morgen bis zum Abend ihre heiligen Erkenntnisse in bezug auf das Leben selbst (vita ipsa) den anderen, Fremdesten, kostenlos zur Verfügung stellen . . ." Das tat Peter Altenberg, wenn auch häufiger vom Abend bis zum Morgen, als vom Morgen bis zum Abend, und insoferne sind seine zehn Bücher nichts anderes als ein einziger Monolog, das Selbstgespräch eines Philosophen, eines Natürlichkeitsapostels, der wie ein Dichter redete. Als solcher war und blieb er vom Eindruck abhängig, war aber Philosoph genug, dies als etwas Unabänderliches hinzunehmen, und keine Anstrengungen zu machen, sein Talent zu strecken oder zu biegen. Er war frei von Ehrgeiz, auch von künstlerischem, und zufrieden noch mit seinen Schwächen. Insoferne war dieser überzeugte Wiener, der kaum jemals, auch als Dichter, aus Wien hinausgekommen ist, außer, um nach Reichenau und auf den Semmering zu fahren oder Afrika im Prater zu beschreiben, ein glücklicher Mensch. Er hatte bescheidene Bedürfnisse und ließ auch noch für diese zum Teil die anderen sorgen, da er auf dem selbstbewußten Standpunkt stand, daß ein Dichter ein kostbares Wesen sei, das Anspruch darauf habe, im Prytaneion gespeist zu werden. Freilich, sein Prytaneion war das Kaffeehaus, seine Philosophentonne ein schmales Hotelzimmer und sein letztes Bett stand im Spital. So hat Peter Altenberg als

der letzte Bohemien, der er war, wie Maximilian der letzte Ritter, gelebt und so ist er gestorben. Er hatte trotz aller Entbehrungen und in allem Ungemach den schönen Trost, sich selber treu und seinen Gegnern ein Ärger zu bleiben, bis zuletzt. Viele sind hinter seinem Sarge einhergegangen; aber es war gewiß nicht ein Philister darunter.

Inhalt

Josef v. Sonnenfels 9
Karoline Pichler 18
Der Liebling des Wiener Kongresses 27
Raimunds Liebesbriefe 35
Um ein Denkmal herum 45
Alt-Wien im Spiegel 53
Scholz 63
Matras 69
Die Makart-Zeit 78
Der alte Bauernfeld 86
Das Walzermonument 94
Gallmeyer-Denkmal 102
Eine Herme für Saar 111
Marie v. Ebner-Eschenbach 119
Abschied von Girardi 127
Gustav Maran 136
Briefe des jungen Kainz 143
Hofrat Burckhard 153
Peter Altenberg 160

DB 851 .A8 C.1
Das altere Wien,
Stanford University Libraries
3 6105 037 496 176

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.